الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد 124 خريف 2005 السنة الثلاثون

المدير المسؤول

أ. د. حسين جمعة

رئيس التحرير :

عبد الكريم ناصيف

مدير التحرير :

غسان كامل ونوس

هيئة التحرير :

- د. ناديا خوست
- عدنان جاموس
- هشام حداد
- د. نبيل الحفار
- د. هاني نصري

تحميل كتب http://abbassa.wordpress.com

تنـويـــــه

تعتذر هيئة تحرير الآداب العالمية عن قبول أية مادة غير مرفقة بالأصل الأجنبي؛ كما ترجو الهيئة من السادة المترجمين كتابة اسم المؤلف والمترجم وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنكليزية أو اللغة الأصلية التي كتب بها النص.

وترجو هيئة التحرير أن تكون المادة المترجمة مطبوعة على وجه واحد من الورقة، وأن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص. علماً بأن المادة المقدمة لا تعاد سواء نشرت أم لم تنشر.

ترسل مواد "الآداب العالمية" إلى العنوان الآتي حصراً:

مجلة الآداب العالمية اتحاد الكتاب العرب ص. ب (3230)



دعـوة

إلى السادة المترجمين:

تنوي مجلة "الآداب العالمية" نشر ملف خاص عن "الأدب الأندونيسي" وإصدار سلسلة من "المحاور" المكرسة لأنواع أدبية معينة، يرجى من السادة الباحثين والمترجمين الراغبين بالمساهمة في ملف الأدب الأندونيسي، وفي محوري "أدب الأطفال المترجم" و"دراسات في الرواية" إرسال موادهم وترجماتهم إلى المجلة مشفوعة بالأصول.



الافتتاحية

مشعل ينبغي ألا ينطفئ

عبد الكريم ناصيف

كما ينتقل مشعل الماراثون من يد إلى يد إلى أن يبلغ غايته ويشعل الشعلة الدائمة كذلك ينتقل مشعل المعرفة من أمة إلى أخرى دون أن يتوقف إلى أن يصل إلى غايته البعيدة وتشتعل شعلة المعرفة الدائمة التي لا تعرف انطفاء أبداً.

وإذا كانت هناك من أمة أضاءت ذلك المشعل أول مرة فإنما هي أمتنا، وإذا كانت من أرض حملت ذلك المشعل في انطلاقته فإنما هي أرضنا، مهد العلم والمعرفة والحضارة.. ألم تكن بلاد الشام أول من أضاء حروف الأبجدية وعلم البشرية فن الحرف والكلمة؟ ألم تكن بلاد الرافدين أول من عرف الزراعة ودجّن الحيوان ورصد الأفلاك وحدد الشهور والسنين؟ ألم يكن وادي النيل أول من صدّر الحكمة والحساب وهندسة الري والعمران؟

لقد حملت أمتنا طويلاً ذلك المشعل لتأتي أمم أخرى وتحمله ردحاً من الزمن: الإغريق.. الفرس.. الرومان.. وفي مكان آخر وأزمنة أخرى الهند والصين... لكي يظل المشعل مضيئاً ينير حلكة الليل ويضمن للمعرفة الاستمرار وللبشرية التقدم والمستقبل الذي لا يرجع إلى الوراء...

ومن جديد عاد المشعل إلى أمتنا وقد قفزت قفزة نوعية على طريق العلم والمعرفة.. لتصنع حضارة قل مثيل لها في التاريخ.. سواء من حيث الاتساع والامتداد أو من حيث التجذر والعمق فحيثما وصلت أنوار مشعلها تغلغلت عميقاً في النفوس لتغدو الحضارة العربية الإسلامية حضارة كونية شاملة تمتد من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب وترسل إشعاعاتها إلى كل مكان: علماً ومعرفةً، أدباً وفكراً، شعراً وفلسفةً، حتى باتت بغداد ذات يوم عاصمة العالم، وغدت قرطبة محجاً لطالبي العلم والباحثين عن المعرفة.. وصارت اللغة العربية لغة العالم بلا منازع.. فكل من يريد أن يدرس الطب عليه أن يدرس قانون ابن سينا وكل من يريد أن يدرس البصريات عليه أن يدرس ابن الهيثم ونظرياته وكل من يريد أن يدرس الرياضيات عليه أن يتعلم جبر الخوارزمي، كذلك الكيمياء والنبات، علم الفلك والفلسفة.. صرحاً عظيماً للعلم والمعرفة بنى أجدادنا حتى غدت شعلة نوره ترسل إشعاعاتها إلى كل مكان ـ لكنها سنة الحياة: التقلب والتغير... وانتقال المشعل من يد إلى يد.. لنغرق في عصر الظلمة قروناً من الزمن كان الأعداء فيها يتكالبون علينا ويعملون فينا أنيابهم وأظفارهم ناهشين آكلين حتى جردونا جلداً ولحماً لنغدو مجرد عظم...

كثيراً تحملت هذه الأمة غزوات وغارات حروباً ومجازر والكل طامع بها راغب في التهامها ساعٍ لدفنها، ولا غرو، فهي المركز والمركز يجذب إليه الأطراف كما يجذب المصباح الفراش.. لكن الفراش بريء يحترق بنور المصباح أما هم ـ مغولاً، تتراً، صليبيين، غزاً، صفراً حمراً ـ فقد كانوا لا يبغون أخذ المشعل

من يدها وحسب بل دفنها تحت التراب لكنها أمة ترفض الموت، إرادة الحياة لديها أقوى من كل غاز ومعتدٍ فبقيت، قاومت وصمدت، ولسان حالها يردد قول المتنبي:

كم قد دفنت وكم قد مت عندكم ثم انتفضت فزال القبر والكفن

أجل انتفضت أمتنا ومازالت تنتفض.. منذ عصر النهضة وحتى اليوم وهي تنتفض ضد أعدائها وطغاتها، مستعمريها وناهشيها، مؤكدة أنها ستنبعث من جديد وأنها ستعود وتحمل المشعل من جديد فدورها لم ينته في التاريخ ورسالتها ما تزال بانتظارها كي توصلها إلى الإنسانية، رسالة نور وعلم ومعرفة...

هذه الرسالة نسهم هنا في الآداب الأجنبية بحملها مشعلاً يضيء ما حوله من ظلمة.. قبلنا حمله زملاؤنا وكلهم بذل وعطاء.. جهداً كبيراً قدموا بكل إخلاص ووفاء عملوا لإخراج مجلة رصينة هادفة غنية تحمل الكثير من الفائدة للقارئ. لقد حملوا المشعل مشكورين برهة من الزمن، لينقلوه إلينا لا تعباً ولا نصباً بل هي سنة الحياة: التغير والتبدل... التناوب والتداول، فيتغير الربيع إلى صيف والخريف إلى شتاء ويعقب الليل النهار والنهار الليل... ولا يسعنا إلا أن نقدم كل عرفان بالجميل وكل امتنان وشكر لحملة المشعل الذين سبقونا، آملين أن نكمل المسيرة بعدهم باذلين كل ما في وسعنا للارتفاع بالمجلة أكثر وأكثر ساعين بها نحو الأفضل والأحسن، راجين من زملائنا المترجمين ومتابعي الآداب الأجنبية أن يمدوا لنا يد العون وأن يسهموا معنا في مواكبة الحركة الأدبية والفكر في العالم بتقديم كل ما هو جديد ومفيد فنعمل معاً يداً واحدة وقلباً واحداً، علنا نبلغ بالمشعل حملة جدداً فلا ينطفئ ناراً ولا نوراً إلى أن يبلغ غايته الأخيرة.. شعلة المعرفة الدائمة تلك التي لا تعرف انطفاء أبداً...

رئيس التحرير

الدراسات

الترجمة وتأثير الكولونيالية: نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية

بقلم: دوغلاس روبنسن

[illegible]

سوف نلقي في هذه الدراسة نظرة عن كثب إلى ثلاثة كتب حول الترجمة والإمبراطورية البريطانية ونركز على تحليلها للطرائق التي عملت بها الترجمة كقناة للإمبراطورية في الأميركيتين، والهند والفليبين. علماً أنّ أصحاب هذه الكتب يستكشفون أيضاً تلك الطَرائق التي أمكن بها استخدام الترجمة، ويمكن استخدامها في المستقبل، كقناة لمقاومة الامبراطورية، وربما لإعادة البناء ما بعد الكولونيالية أيضاً.

إريك تشيفيتز واستعمار العالم الجديد

كتاب إريك تشيفيتز "شعرية الإمبريالية" هو من نواحٍ عديدة المحاولة الأشدّ طموحاً وشمولاً بين جميع المحاولات التي بذلت مؤخراً في وضع الخطوط العامة لنظرية ما بعد كولونيالية في الترجمة. والكاتب مختصٌّ بالأميركات، يدرّس الأدب الأمريكي والثقافةِ الأمريكية في جامعة بنسلفانيا؛ وتركيزه التاريخي في هذا الكتاب هو على استعمار الأوروبيين، خاصةً الإنكليز، للعالم الجديد. وخلفيته الأدبية واضحة في اختياره النصوص الأساسية، خاصة مسرحية شكسبير "العاصفة"، التي يعود إليها مرّة بعد مرّة؛ وكذلك سيرة حياة فريد ريك دوغلاس، وعمل إدغار رايس بوروز طرزان القرود. غير أن تشيفيتز لا يحصر عنايته بالخاصية "الأدبية" أو الجمالية لهذه النصوص؛ فهو مثل معظم منظري الثقافة مؤخراً يُعنى بها بوصفها وثائق للتطورات الاجتماعية والثقافية والسياسية، وبيانات نظرية بحدّ ذاتها، ومحاولات من طرف كتّابها لوضع تفسير متماسك للعالم الذي عاشوا فيه. ولكي يدعم تشيفيتز اهتماماته الأخيرة هذه يعود إلى عدد كبير من الوثائق التاريخية، خاصةً السرديات التي تدور حول العالم الجديد منذ أواخر القرن السادسٍ عشر وأوائل السابع عشر (وعلى الأخصّ تلك التي يمكن أن يكون شكسبير قد قرأها لكي يكتب العاصفة)، والوثائق النظرية، خاصة تلك الأعمال في النظرية البلاغية التي كتبها أرسطو وشيشرون وألكوين وهنري بيشام (بستان الفصاحة، 1577، 1593)، وجورج بَتِنهام (فنّ الشعر الإنجليزيّ، 1589) فضلاً عن دراسات فلسفية وقانونية عن الملكية، خاصةً دراسات جون لوك ووليم بلاكستون.

ونظراً للثروة الهائلة من التفاصيل التاريخية والقانونية والفلسفية والنفسية التي يكتشفها تشيفيتز، والمصطلحات ما بعد البنيوية الكثيفة التي يستكشفها بها، فإنَّ الكتاب (على صغر حجمه) ليس سهل القراءة. كما أنّ تشيفيتز يكتب بطريقة إرشادية ذاتية ـ مطوّراً تعقيدات تأويلاته النظرية كلّما تقدم في الكتابة، ومختبراً تبصّراته خارج النصوص التي يتفحصّها ـ وليس بطريقة القياس المنطقيّ، أي باتّباع بنية منطقية أو جدالية مخطّطة ومدروسة.

غير أنّ ما ينتج عن تطواف تشيفيتز الاستكشافيّ هذا هو "أسطورة" متماسكة أشدّ التماسك. أو قصة عن الترجمة الإمبراطورية. وسوف نتتبع في قسمنا الأول هذا تلك القصة ونعيد بناء أحداثها المتوالية على نحوٍ أقرب ما يكون إلى السرديات التقليدية أو "ما قبل الحديثة"، مع بداية ووسط وخاتمة. وتقوم هذه القصّة على ما يدعوه تشيفيتز "مشهد الإرشاد الأول"، وهو المشهد الذي يستمدّه من عمل شيشرون في الابتكار، وفيه يقوم زعيم فصيح بإقناع بشر "همج" بأن يخضعوا لأوامر القانون والثقافة. ومع أنّ مشكلة الترجمة لا تظهر في حكاية شيشرون للقصة، بل تكون ضمنية وحسب، إلا أنّ تشيفيتز يتمكّن، بتتبّعه اشتغال تلك القصة في التاريخ الفعليّ لاستعمار العالم الجديد، من أن يُرينا بإسهاب مقدار قيامها الواسع على أساس من الترجمة.
ولو اختصرنا القصة التي يرويها تشيفيتزٌ مبسطةً، نجد أنها تسير على النحو التالي: أبحر الأوربيون إلى العالم الجديد ووجدوا هناك عرقاً من البشر يفتقر إلى جميع العلائم التي تميّز ما يعتبرونه حضارة (فالهنود "همج")، سواء ما تعلّق منها باللباس أو الملكية أو التكنولوجيا أو الكلام؛ ذلك أنّ كلامهم

غريب تماماً، يختلف كلّ الإختلاف عن أيّ لغة سبق أن سمعوها في أوربا، كلامهم لا يبدو شبيهاً باللغة على الإطلاق، محض هَذرَمة وحسب. وتضطّرهم هذه الواقعة الواضحة المتمثّلة بالاختلاف الثقافيّ واللغويّ الجذريّ لأن يعيدوا النظر في أجزاء جوهرية من رؤيتهم للعالم. والأهمّ من ذلك، أنّ الحاجة إلى تفاعل مع "الهمج" هي حاجة ملحّة. فما هم، أو من هم "الهمج"، من أين أتوا هل يمكن تحويلهم إلى أوروبيين، وهل ينبغي ذلك؟ هل يُكتفي بإبادتهم مثل بهائم البرية، أم يُهْدَون إلى المسيحية والثقافة الأوروبية؟ هل ينبغي على الأوروبيين أن يتعلّموا اللغات الأصلية، أم يجبروا "الهمج" على تعلّم اللغات الأوروبية المتعددة؟

وفي إثارة تشيفيتز تعقيدات تلك العملية التي حاول الأوروبيون من خلالها الإجابة عن هذه الأسئلة، فإنه يقيم للاستعمار ضرباً من السيكولوجيا الاجتماعية الجمعية، سيكولوجيا يرى أنّها تفعل فعلها في استعمار الأمريكيتين وربما تكون قابلةً للتطبيق على تواريخ كولونياليةٍ أخرى.

فهو يرى أنّ المستعمرين المثاليين يبدؤون بكتبِ الصراعات السياسية الموروثة والمتأصلة في لغتهم ويسقطونها خارجاً على العلاقة بين اللغات، خاصةً بين لغة المستعمِر ولغة المستعمَر.

وهكذا تُرَتَّب هذه اللغات على نوع من التراتب الهرميّ تكون فيه لغة المستعمِر متفوقة في جوهرها (أغنى، وأكثر تحضّراً، الخ) وتكون لغة المستعمَر أدنى في جوهرها. ويرى تَشيفيتز أن هذا التمييز أعلى / أدنى يُبْنى بمفاهيم مستمّدة من البلاغة أو "الفصاحة"، التي يعتبرها "تكنولوجيا" حاسمة في السيطرة الكولونيالية على المجتمعات. والمفاهيم الأساسية هنا هي"الحرفيّ" literal أو "الصحيح" proper، و"الاستعاري metaphorical أو "الترجميّ" translational (والترجمة translation والاستعارة metaphor مستمدتان من اللاتينية أو اليونانية وكانتا تستخدمان كمترافدتين تقريباً في التراث البلاغيّ الممتد من العصور القديمة وحتى النهضة). وما هو "حرفي" أو صحيح" هو الثابت، والمألوف، والداجن؛ أما "الاستعارة" و"الترجمة" فتشتملان على تطواف أبعد من حدود الصحَّة أو الملكية صوب ما هو أجنبيّ وناءٍ وغريب. وهنا تتعقّد القصّة كثيراً، لأنّ العلاقة بين "المَلائم" و"الاستعاريّ" هي ذاتها علاقةُ قُلَّبٍ إلى أبعد الحدود، ولا تنى تهزّ الأرض تحت كلٍّ من الضغوط اللغوية والاجتماعية السياسية: ففي بعض الأحيان يكون "الملائم" مأوى الحضارة و"الاستعاريّ" أو المجازيّ" مكان التوحش المخيف؛ وفي أحيان أخرى نجد أنّ الفصاحة، تلك التكنولوجيا الثقافية التي تمكّن من السيطرة على "الهمج" وتعليمهم، تعتمد على الاستعارة لكي تثب فوق عوائق الملائم السكونية.

وعند هذه النقطة من العمل على حل التعقيد المتكاثر يتوقف تشيفيتز طويلاً ـ الأحرى أن هذا هو المكان الذي يعود إليه مراراً وبصورة هوَسيّة ـ محاولاً استكشاف كلّ طيّات وثنيات الصحيح والملكية، والتشكيل والمسخ، والاستعارة والترجمة.

بيد أنَّ المسألة مهما تعقّدت على الصعيد النظريّ، فإنّ الأشياء تظلّ واضحة نسبياً على الصعيد السياسي، لأنّ التراتب أعلى/ أدنى بين المستعمِر والمستعمَر ينبغي الحفاظ عليه مهما كان الثمن. فسواء نُظِرَ إلى الهنود على أنّهم ذوو عقولٍ حرفية، صامتون أم مهذارون لا يتوقفون عند حدّ، ضائعون في ضَرْبٍ من العماء المجازيّ، وسواء نُظِرَ إلى الأرض التي يقطنونها ويحرثونها على أنها "ملكهم" أم مجردً مكان صادف أنهم يقيمون فيه الآن، فإنهم أدنى من الأوروبيين ورهن مشيئتهم (ولابدّ من أن يكونوا كذلك).

فبصرف النظر عن أيّ تبرير ـ وسواء نُظِرَ إلى الهنود على أنهم يملكون أرضهم أو يفتقرون إلى أيّ مفهوم عن الملكية ـ فإنّ للأوروبيين الحقّ بأن يستولوا على ("يحوّلوا" أو "يترجموا") أرضهم.

وفي سلسلة المعاني الاشتقاقية التي تأخذها كلمة "الترجمة" ويتتبّعها تشيفيتز ـ بوصفها استعارة، ونقلاً، وتحويلاً للملكية ـ فإن المعنى الإمبريالي والأكبر هو translatio studii et imperii ، "ترجمة المعرفة والإمبراطورية"(1). فال translatio الإمبراطورية تغدو بالنسبة لتشيفيتز مفهوم المستعمِر الأساسيّ، والفكرة أو المثال المتعدّى للتاريخ والذي يضفي تماسكاً كونياً هائلاً على جميع التفاصيل

(1) نظرية قديمة ترى أنّ كلاً من المعرفة والسيطرة الكولونيالية على العالم تنزعان إلى اتّخاذ وجهةٍ غربيةٍ، من الصين إلى مصر إلى روما، ولاحقا من روما إلى أوروبا الغربية إلى الولايات المتحدة،. وبحسب هذه النظرية، فإنه كلما سقطت إمبراطورية، نزع سقوطها وخلافتها لأن يكونا على أيدي أمّة تقع إلى الغرب منها؛ وكلما تمَّ تبني معارف ثقافة ما وأضيفت التحسينات عليها، نزعت الثقافة التي تضيف هذه التحسينات لأن تقع إلى الغرب من سابقتها. وهذا يعني، بعبارةٍ أخرى، أنّ هنالك نوعاً من القدر الشمسيّ يسيطر على التاريخ الإنسانيّ: فكل ما هو مهمّ في التجربة البشرية، وفي القوة الثقافية والسياسية، يتحرّك مع الشمس من الشرق إلى الغرب.

الثانوية في عملية الاستعمار الجارية. فال translatio الإمبراطورية تتيح للمستعمر أن يصوغ في قالبٍ ممتع من الناحية الجمالية تعقيدات الاختلاف اللغوي والثقافي، وضروب الأدنَى والأعلي المُدْركةً، والفصاحة ومشكلة "الهمجيّ العاري الأبكم"، وتلك الظاهرة الغربية من وجود مركز قويّ وهوامش فاقدة للقوة، وذلك في نقلة تاريخية لكنها مسيحية أو خلاصيّةٍ أيضاً من البدائية إلى ذروة الحضارة.

مشهد الإرشاد (الكولونياليّ) الأول

تبدأ قصة الكولونيالية بالنسبة لتشيفيتز بما يدعوه مشهد الإرشاد الأول، المستمدّ من عمل شيشرون في الابتكار. ويشتمل هذا المشهد بصورة أساسية على وصول رجل قادر على تحضير البشر الآخرين:

كان الرجال مبعثرين في الحقول ومختبئين في مآوي الغابات حين جمعهم ولمّهم في مكانٍ واحد تبعاً لخطّة؛ حيث أدخلهم إلى مهنةٍ بالغة الإفادة والشرف، مع أنّهم صرخوا ضدّها في البداية بسبب جدّتها، م حين راحوا يصغون بالعقل والفصاحة وبانتباه شديد، حوّلهم من همج بريّين إلى شعب لطيف ورقيق. (ترجمة ه. م. هَبِلْ، مع تعديل طفيف بحسب نقد تشيفيتز؛ أورده تشيفيتز 1991: 113)

وكما يلاحظ تشيفيتز، فإنَّ شيشرون لا يناقش هنا مشكلة الترجمة. غير أنَّ الترجمة موجودة ضمناً في تأملات شيشرون: فربما كان على الخطيب الأسطوريّ الذي يجلب الحضارة إلى عالم همجيّ أن يخاطب أجانب، أو أناساً من قبائل مختلفة يتكلمون لغات مختلفة، مع أنَّ العامل الحاسم بالنسبة لشيشرون هو أنَّ الكلام العاديّ الذي يتكلّمه هؤلاء البشر يشكّل بالنسبة لفصاحة الخطيب ما تشكّله صرخات البهائم العييّة بالنسبة لكلام البشر العاديّ. وفي الخيال البلاغي الأوروبي أنّ الخطيب أو الزعيم الفصيح هو بالتعريف من يتكلّم لغة مختلفة عن لغة الجماهير "العييّة" أو غير المتعلّمة. وحتى لو كان كلّ من الخطيب والهمج في أسطورة شيشرون من القبيلة ذاتها وكانوا قد نشأوا على النطق باللغة ذاتها، فإنّ سيرورة تطور العقل والكلام الفصيح تكون قد غيّرت كلام الخطيب بصورة جذرية وجعلته لغة مختلفة جوهرياً.

وبذلك يكون على المتكلمين الفصحاء حين يخاطبون أبناء جماعتهم اللغوية الآخرين (الأقلّ فصاحة)، أن يترجموا أفكارهم قبل أن يُفهَموا؛ كما يكون عليهم، بالمثل، أن يقوموا بترجمة كلام الآخرين إلى لغتهم.

وكما تخيّلها شيشرون، فإنَّ الغاية من عملية الترجمة التي يقوم بها الخطيب في مخاطبته "الهمج البريّين" الذين يعيش بين ظهرانيهم هي إحداث حالة عقلانية من المجتمع المدنيّ، الأمر الذي يحاول الخطيب فعله بتحضيرهم؛ أي بتعليمهم هم أيضاً حالة الفصاحة التي لديه. وهذا يعني أيضاً، كما أشار هِرْدر، إلباسهم ملابس متحضّرة: ينبغي إدخال هوميروس إلى فرنسا أسيراً، متّشحاً بزيّ فرنسيّ..." وهذا ما يجد تشيفيتز مادةً مشابهةً لـه في مقتبس طويل من ألكوين مستشار شارلمان، حيث "النقلة من البكم إلى الفصاحة تُتَرْجم كتقدمٍ من العري، عبر الضرورة الواضحة لارتداء اللباس بوصفه حماية ووقاء، إلى ذروة اللباس بوصفه علامةً فاخرة على المرتبة الاجتماعية" (1991: 120).

الكبت والتراتبية

يشير تشيفيتز إلى أنَّ خطوات عدّة في سلسلة أفكار الخطيب أو المستعمِر لا يتمّ التعبير عنها قطّ بل تكون مُفْتَرَضةً وحسب، وهذه الخطوات هي:

ـ أنّ الفروق الواضحة بين مواقف وسلوك الخطيب/ المستعمر من جهة أولى و"الهمج" من جهة ثانية تدّل في الحقيقة على أنّ الخطيب/ المستعمِر عقلانيّ وفصيح وأنيق ومتحضّر، وأنّ "الهمج" انفعاليون، واجمون، عراة، وبريّون. وهذه ليست مجرد طرائق مختلفة في فعل الأشياء؛ بل طرائق متناقضة في فعلها.

ـ إنّ الحالة المقرونة بالخطيب/ المستعمر في هذه السلسلة من الثنائيات المتناقضة (عقلانيّ/ انفعاليّ، فصيح/ واجم، مُكْتَسٍ/ عارٍ، متحضّر/ بَريّ) هي حالة أفضل بالفعل، أفضل بالنسبة للجميع وفي كلّ الأوقات، وذلك بصورةٍ موضوعية، وليس بوصفها مسألة رأى شخصيّ ومحليّ، أو مسألة تحامل. فهي ليست مجرد طرائق متناقضة في فعل الأشياء بل هي طرائق مختلفة على نحوٍ تراتبيّ. فأحدهما أعلى، موضوعياً وكونياً؛ والآخر أدنى.

ـ إنّ الرجال والنساء الهمج والمتحضّرين يقفون في طرفين متقابلين من التاريخ التطوريّ، الأولون في مرحلة "مبكرة" تتوافق مع الطفولة، والآخرون في مرحلة "متأخرّة" تتوافق مع الرشد والبلوغ. وهذان النمطان من الكينونة ليسا أدنى وأعلى على نحو سكونيّ؛ بل هما في حركة تاريخية، ينتقلان على نحوٍ ديناميكيّ من التدّني المبكر إلى العلّو اللاحق أو المتأخّر.

ـ إنّ ذلك يجعل من مصلحة الجميع تسريع تلك السيرورة التطورية، بأن يُعلَّم "الهمج" أو يُحَضِّروا أو يُتَرْجموا من حالة التوحش التي يعيشون فيها الآن إلى، أو أقرب ما يمكن من، حالة التحضّر التي يعيشها الخطيب/ المستعمِر. فلا يمكن تركهم يذبلون في حالتهم الراهنة، أو تركهم يسيرون بمثل هذا

التباطؤ والتثاقل الحاليين باتجاه المثال؛ كما لا ينبغي قتلهم (بالضرورة) كما تُقْتَل بهائم البرّية (مع أنّهم إذا ما قاوموا عملية التحضّر، وخاصة إذا ما قاوموها بقوة، فإنّ الإبادة قد تغدو مناسبة تماماً، كما حصل لحوالي 100،000000 من سكان الأميركيتين الأصليين خلال ما ينوف على أربعة قرون).

في النهاية، وكما يكتب تشيفيتز، "فإنّ ال translatio، في رؤيتها إلى إمبراطورية كونية ذات لغة كونية، إنّما تتطلّع إلى ترجمة كلّ اللغات إلى لغة واحدة؛ أي أنها تتطلّع إلى نهاية الترجمة في محوها للاختلاف أو تهميشه التام "(1991: 122). فما إنْ يُعاد تصوّر الناطقين بلغة "مختلفة" على أنهم نقيض تامّ "لنا" (لنوعنا، للناطقين بلغتنا، لأعضاء جماعتنا اللغوية)، وعلى أنّهم أدنى منّا، وبدائيون تاريخياً (عند مرحلة تطورية أبكر من مرحلتنا)، حتى يمكن أن نتصوّر أنّ شفاء هذه الجروح ـ أو اجتثاث هذه الفروق ـ لا يمكن أن يتمّ إلاّ بتحويل الآخر تماماً وجعله على صورة الذات: بجعلهم مثلنا على وجه الدقّة.

غير أنَّ هذه الأشياء لا تقتصر على كونها مُفْتَرضَة؛ فبدائلها والعمليات الإيديولوجية التي تُتَّخَذ بموجبها هذه الخيارات المحدّدة على المستوى الجمعيّ، تكون مكبوتة، "منسيّة" بالقوة؛ بحيث يغدو من الجوهريّ لا أن يُفْتَرَض وحسب أنَّ هذه الاختلافات بين الهنود، مثلاً، والمستعمرين الأوروبيين هي اختلافات متناقضة، وتراتبية، وتطورية (بدلاً من الاكتفاء بالقول إنهم مختلفون على نحو محايد وغامض) بل أيضاً ألاّ يتمّ التوصّل إلى ذلك الافتراض بخيار واعٍ. ولهذا، فإنّ رغبة ليبرالية ترى أنَّ من الممكن للثقافة الهندية أن تكون حسنة على الأقل مثل الثقافة الأوروبية ـ وهو الموقف الذي يمثل له ميشيل دي مونتاني في مقالته "عن أكلة لحوم البشر" التي تعود إلى العام 1584 ـ هي رغبة يُنْظَر إليها على أنّها فكرة خطرة تجب مراقبتها والحذر منها. فمن الأساسيّ لكي تعمل هذه الإيديولوجيا الكولونيالية عملها أن يكون الافتراض الذي تقوم عليه "متعيّناً" بعض الشيء، أي "طبيعياً" بما يكفي، و"كونياً" على نحو يكاد يكون مؤكدّاً، ليس مجرد نتيجة نهائية لعملية تفكير متوترة ودفاعية.

وكما يشير تشيفيتز، فإنّ واحداً من الآثار التي تركها هذا الكبت على دراسات الترجمة طوال تاريخها البالغ ألفين من السنين هو تجاهل هذه التعقيدات السياسية على نحو منهجيّ والتعامل معها على أنها بلا قيمة، في الوقت الذي قُدِّم فيه ليحلّ محلّها تصوّر مثاليّ ومنزوع السياسة ينظر إلى الترجمة بوصفها عملية تُعنى "بصورة محضة" بالتكافؤ اللغويّ الصرف.

يقول تشيفيتز: "طالما عملت إمبرياليتنا تاريخياً (ولا تزال تعمل) من خلال إحلالها محلّ سياسات الترجمة الصعبة سياسات ترجمة أخرى تكبت هذه الصعوبات" (1991: xvi).

وعلى سبيل المثال، فإنَّ الافتراضات الأربعة المذكورة أعلاه لم تكد تخضع لأيّ نقاش طوال تاريخ التفكير في الترجمة. بل إنها لم تُعْتَبَر "قضايا تتعلّق بالترجمة". فهي من خارج هذا الميدان بكلٍّ بساطة. وقد رأينا في الفصل الثالث أنَّ نظرية الترجمة قد كان لها هامشها المكبوت الذي يُعنى بهذه القضايا، بصورة عابرة أو تلميحاً على الأقلّ؛ أمّا نظرية الترجمة الرسمية أو السائدة فتفترض أنّ هذه الاعتبارات السياسية، مثل تباينات القوة بين الثقافات أو اللغات، أو علاقات السيطرة والخضوع المتنوعة بين الناطقين بلغات مختلفة، إمّا لأنها موجودة أو أنّ لا أثر لها على الترجمة. فالترجمة عملية تُعنى بظلال المعنى بين الكلمات، والعبارات، والجُمل في لغتين، ليس إلا. فإذا ما صدمت هذه الوقائع السياسية منظّري الترجمة التقليديين بما يكفي من القوة راحوا يزعمون أنّ أمرهم مقتصر على افتراض حالة مثالية من التكافؤ بين الجماعات اللغوية: فيبدو أنّ هذا التقليد غير مهتم حتى بإنكار الوقائع السياسية القائمة في هذا العالم الواقعي والمترتبة على المواقف المتناقضة، والتراتبية، والتطورية المتعلّقة باللغات. فلماذا يزعجون أنفسهم بذلك أصلاً؟.

الإسقاط

يبيّن تشيفيتز أيضاً أنّ مشكلات الترجمة بين اللغات تكون حاضرةً دوماً ضمن كلّ لغة بمفردها، وأنَّ التصور الكولونيالي الشائع الذي يرى أنّ مشكلات التواصل والترجمة هي مشكلات "خارجية" دوماً (وأنّها غلطة الآخر إلى حدّ بعيد) هو ضرب من الإسقاط الدفاعيّ لصراعات داخلية. ويعتمد هذا النقد على نظرية سيغموند فرويد في الإسقاط، التي نقوم على أساسها بكبت ما نعافه في أنفسنا ثمّ "نعيد اكتشافه" على نحو سحريّ عند أحد ما آخر، كما في حالة شخص نَزِقٍ يتخيّل نفسه متسامحاً ومتبسّطاً ويشعر بالغضب حيال نَزَقِ شخصٍ آخَر.

ولعل أحد الأمثلة على هذا الإسقاط التواصليّ أن تكون المشكلة التي يواجهها جميع الناطقين في إيجاد الكلمات المناسبة تماماً لنقل أفكارهم أو تجاربهم: فنحن جميعاً نبحث عن كلمات، ونجرّب كلمات لا تأتي ملائمة تماماً، فنتعثّر ونتلعثم، وننسى ما كنا نحاول أن نقوله، وهلمجرا. غير أنه إذا ما غدا أساسياً عند ناطق ما (أو، بدقّة أكبر، عند جماعة ما) ألا يحدث ذلك لأنه يؤثّر على تقديره لذاته ويسيء إليه ـ ما يعني اقتناع هذا الناطق بضرورة أن يجد الكلمات المناسبة دوماً، واقتناعه بأنّ التعليم والثقافة يولدّان الفصاحة، وأنّ تلك الفصاحة تتدفّق بصورة طبيعية وممتعة ـ فإنه سيكون من المهمّ عندئذ أن يكبت إدراكه لمثل هذه الأمور حين لا تتدفّق تلك الفصاحة البتّة، وحين تعلق الكلمات وتتشابك. وعندها لابدّ أن تغدو المصاعب التواصلية التي تُصادف عند شعب آخر أمراً مثيراً للحنق، ذلك أنّها تذكر الناطق الذي يزعم الفصاحة بمصاعبه المكتوبة، التي يمثّل نسيانها أمراً بالغ الأهمية. ولكي يعزّز هؤلاء الناطقون

دفاعاتهم ضدّ هذا الإدراك، ولكي يحموا صورتهم عن أنفسهم بوصفهم "فصحاء"، فإنّهم يحولون الحنق على ضعفهم الداخليّ إلى فلسفة كاملة من الاختلاف الخارجيّ: الآخرون هم الذين ينطقون بشكل رديء؛ أنا أنطق جيداً. فليست المسألة أنني أنطق بشكل رديء في بعض الأحيان وأشمئزّ من نفسي بسبب ذلك؛ بل المسألة أن بعض البشر جاهلون أو غير متعلمين أو غير مثقفين أو كسولون إلى حدّ أنّهم لا يزعجون أنفسهم بمراقبة كلامهم أو ضبطه. وهكذا يُمَثِّل الصراع الداخليّ بين ذات "حسنة" وذات "رديئة"، ذلك الصراع الذي لا أستطيع أن أطيقه في داخلي، على أنّه صراع خارجيّ عملياً بين "أولئك البشر" وبيني.

ويشير تشيفيتز إلى أنّ من الأمثلة البارزة على هذا الإسقاط الخارجيّ، فيما يتعلّق بالموقف الكولونيالي من اللغات "الهمجية"، إلحاح كولومبوس المتناقض على أنّه (أ) يفهم اللغات الأرواكية و(ب) أنَّ الأرواك ليست لديهم لغة على الإطلاق:

... بدلاً من أن يسائل مركزية ثقافته، تلك المساءلة التي تهدّد بإثارة قلق عميق جرّاء وضعها سيطرته على الوضع تحت الشكّ، فإنّه يكبت السؤال بإسقاطه على الهنود؛ والنتيجة هي محاولات كولومبوس الهلوسية أن يدجّن ما هو بعيد المنال في استيهامه المتكرر أنه يفهم لغة الهنود. وهذا الاستيهام التدجينيّ، الذي يكبت الخوف من أن يكون كولومبوس نفسه لا يعرف كيف يتكلّم (وهو خوف واقعيّ تماماً في السياق الكاريبي الذي غزاه) هو وهم ضروريّ، وذلك على وجه الدقّة لأن كولومبوس قد صدمته إلى أبعد الحدود واقعة الأجنبيّ. (1991: 110)

وبعبارة أخرى، فإنّ هنالك مشكلة داخلية ـ مشكلة قلق كولومبوس المكبوت حيال قدرته على الكلام، وعلى إيجاد الكلمات المناسبة، وعلى ترك التواصل يجري بحرية من رأسه إلى الآخرين وبالعكس، وعلى أن يكون شخصاً "متحضراً" وليس "همجياً" ـ وهي مشكلة لا يستطيع كولومبوس أن يعالجها دون أن يقوّض كامل تصوره عن نفسه؛ والسبيل الوحيد الذي يمكن من خلاله تغطية هذا القلق هو الإسقاطات الخارجية المتناقضة على الهنود، بحيث يغدو هؤلاء هم الهمج المفككون والعييّون الذين يشعر كولومبوس في بعض الأحيان أنّه على شاكلتهم، وبحيث يبدو التواصل بين الهنود والأوروبيين كما أنّه يتدفق بحرية كحاله بين الأوروبيين أنفسهم.

أما التناقضات التي يولدّها هذا العجز عن تحديد هذه الصراعات وحلّها، أو الاسترخاء وتعلّم التعايش معها، فهي تناقضات تظلّ تتكثّر وتتضاعف. فالترجمة صعبة بما يكفي من دون العبء الإيديولوجيّ الثقيل التي قُدِّرَ لها أن تحمله أحياناً؛ وهي تغدو مشحونة على نحو يفوق حدّ التصديق حين يُنتَظر منها أن تعبر الفجوات بين لغات يُعْتَقَد أنها على طرفي نقيض من الطيف التطوريّ. ذلك أنّ "الحل" الأوروبيّ لمشكلة وجود "الهمج" في العالم الجديد ـ حيث يُنظَر إليهم على أنّهم أدنى، وبدائيون، ولا يكادون أن يكونوا بشراً ـ يجعل الترجمة ضرورة محتومة وفوق التصور في آن معاً. فإذا ما كانت القدرة على الإفصاح عن الأفكار العقلانية بصورة واضحة ومقنعة، في أسطورة الهمج الذين حضّرهم زعيم فصيح والتي رسم شيشرون خطوطها العامة، قد جعلت الخطيب كائناً من نوع مختلف جذرياً عن أولئك الهمج، فإنّ الترجمة لابدّ أن تكون أساسيّة في جميع العمليات المهمّة التي تجري لتحضيرهم، غير أنّها لابدّ أن تكون أيضاً صعبة على نحو مستعص لا يكاد يمكن التغلّب عليه، مثل ترجمة بين جنسين. فالنواقص ذاتها التي يُفترَض أنّها تجعل "الهمج" بحاجة ماسّة إلى الحضارة وتالياً إلى الترجمة ـ لأن كلماتهم القليلة، مفاهيمهم القليلة، أفكارهم القليلة، تفكيرهم القليل ـ مما يحد أيضاً بصورة جذرية من الفرص أمام أن تكون الترجمة وتالياً المهمّة الحضارية ممكنة أصلاً. فهم أدنى، وبحاجة إلى الترّقي إذاً؛ وهم أدنى، وعاجزون إذاً عن الترّقي. والترجمة، كما يرى تشيفيتز، هي القناة التي يُفتَرض أن تُنجَز من خلالها هذه المهمة التي تجمع المتناقضات.

وبمعنى ما، فإنّ الإحباط إزاء استحالة إنجاز تلك المهمة الكولونيالية وضرورتها بآن هو المحرّك النفسيّ الاجتماعيّ الذي يدفع عنف الإمبراطورية. ويجد تشيفيتز هذه النقلة من التشكّك الذاتي إلى القوة العنيفة في شخصية بروسبير ولدى شكسبير، حيث يكافح لكي لا يعترف بكاليبان، عبده "الهمجيّ"، وكذلك في صفحات طرزان القرود لبوروز:

لا يستطيع طرزان أن يكلّم القرود بالمعنى الفعلي للكلمة لأنّ الإنجليزية المكتوبة لا يمكن ترجمتها إلى لسانهم الفقير، ذلك اللسان الذي يمثّله بوروز في تلك اللغة المجازية الذاتية التي ينطق بها "الهمج" على نحو نمطي في الخطاب الأوروبي عنهم. ولأنّ طرزان غير قادر على أن يكلّم القرود بالمعنى الفعلي للكلمة، فإنّ بمقدوره أن يسيطر عليهم وحسب. وإخفاق الحوار، الذي يُصوَّر كعجز وراثي لدى الآخر، لا كمشكلة اختلاف ثقافي، هو الذريعة التي تتخذها الإمبراطورية لكي تبرّر سيطرتها. (1991: 16)

الفصاحة والحوار

يكاد كتاب تشيفيتز أن يكون مقتصراً على النقد السلبي للعنف الإمبراطوري. غير أنّه يشتمل أيضاً على لحظة طوباوية بالغة القصر، على أملٍ وآه بالمستقبل، لا يظهر على نحو مقتضب جداً إلا لأجل نقضه. وهذا الأمل بالحوار، وبمحادثة حرّة وصريحة بين أنداد، هو على وجه الدقّة لب الديمقراطية. ويصوّر تشيفيتز هذه الإمكانية بلغة لعبٍ حرّ بين المعاني الحرفية والمجازية، بلغة انفتاح لعوب ليس فيه علاقة ثابتة، ولا تراتبية ثابتة بين الحرفيّ والمجازيّ. وحرية هذا الحوار الديمقراطي الإنسانية لا تختنق

وتُطْمَس تحت ثقل الإمبراطورية القمعيّ إلاّ حين يشعر مجتمعٌ ما، أو ثقافةٌ ما، بأنّه مضطر لأن يفرض بنيةً صارمة على تلك العلاقة، وأن يسمّرها إلى خطوط إيديولوجية، الأمر الذي يكاد أن يكون دائماً عند تشيفيتز كما يستنتج القارئ.

ولعلّ من المناسب أن نعرض لمثال على هذا التعارض. فلو نظرنا في معجم، أي في مستودع ذلك النوع من نظام المفردات "الإمبراطوري" الذي يعتبره تشيفيتز معاكساً لما هو حواريّ وديمقراطيّ، فسوف يخبرنا أنّ الكلمتين wild (برّي) و tame (داجن) تشيران حرفياً إلى البهائم في حين تشيران مجازياً إلى البشر، والمناظر، والأساليب الفنية، والحفلات وما شابه. فلا يمكن التفكير بشخص أو حفلة على أنهما "بريّان" أو "داجنان" إلا مع إشارة ثانوية إلى ذئب أو كلب مثلاً، أي إلى حيوان "بريّ" أو "داجن". فبريّة الحيوان أو تدجينه هي الأساسية أو الأوليّة؛ ولطالما كانت أوليّة؛ وسوف تبقى أوليّة. أما بريّة شخص أو حفلة أو تدجينها فتأتي ثانية على الدوام. وهذه التراتبية لا تتغيّر قطّ. غير أنّ الأمور لا تكون بهذا القدر من الوضوح في الكلام الفعلي، خاصةً حين يكون متحرّراً نسبياً من بنى القوة التي تتواجد في محادثة بين الرئيس والمُسْتَخْدِم، أو الأهل والولد، أو المعلم والطالب، أو المبشِّر و"المحليّ". ومعظم البشر الذين يوصفون بأنّهم "متحضرون" ليست لديهم سوى تجربة بسيطة مع الحيوانات "البريّة"، وإنْ كانت لديهم أيّ تجربة معها، خاصّة "في البريّة"، كما نقول. فمعظمنا تعلّم ما تعنيه wild (بريّ) من سماعنا كيف يوصف السلوك الإنساني بهذه الطريقة، ولا نستطيع أن نتخيّل سلوك الحيوانات "البرّية" إلا بإشارة ثانوية إلى ما تعلّمناه عن بريّتنا الخاصة. أما كلمة tame (داجن) فهي أكثر تعقيداً بقليل، لكننا عادةً ما نعزو التدجين إلى السلوك الإنساني أولاً ثمّ إلى الحيوانات "البريّة" ثانياً: فنحن نسأل عن سنجاب أو طائر، مثلاً، ما إذا كان "داجناً"، ونقصد ما إذا كان سيعضّنا أو يمكن أن نتوقّع منه تصرفاً بطريقة تسرّ البشر. ويُحَذّر الأطفال من الحيوانات "البريّة" مثل السناجب لأنهم ينزعون إلى إسقاط تجاربهم مع البشر والحشرات عليها.

فما مدى استقرار المعاني "الحرفية" و"الإستعارية" لهاتين الكلمتين في كلّ هذا؟ فكما يلاحظ تشيفيتز، لم تكن كلمة الحرفيّ (literal) هي الكلمة الضدّ لكلمة استعاريّ (metaphorial) بل كلمة الصحيح (proper)، والأهمّ من ذلك أن نسأل: ما المعنى الصحيح ل بريّ أو داجن؟

وكلمة "الصحيح" لها معانٍ ضمنية مثل الصواب، والأعراف الاجتماعية والسلطة الاجتماعية التي تفرضها، والسلوك "الصحيح" فضلاً عن المعاني "الصحيحة"؛ أمّا "الإستعاريّ" أو "المجازيّ" كما يلاحظ تشيفيتز، فلطالما كان سيء الصيت قليلاً، "غير صحيح"؛ ابتعاداً عمّا هو مألوف صوب ما هو ناء وغريب: "فمنذ بداياتها النظرية، إذاً، والاستعارة واقعة تحت طائلة الشكّ شأن الأجنبي، الذي هو معاكس ل "الصحيح"، الذي يُحدّد على نحو لا مفرّ منه، كما لاحظنا، على أنه الوطني، والمألوف، والموثوق، والمشروع" (1991: 90). لكن ما الذي يجري حين يتشوّش الخطّ الفاصل بين "الصحيح" والاستعاري"؟ أي ممّا يلي هو الاستخدام الأصحّ لكلمة wild (بريّ)، وما هي تشكيلة العلاقات الاستعارية التي تربط بقية الاستخدامات بهذا الاستخدام الأصحّ وتضعها قبالته؟

Wild horse	(حصان بريّ)
Wild man	(رجل بريّ)
Wild woman	(امرأة بريّة)
Wild squirrel	(سنجاب بريّ)
Wild dog	(كلب بريّ)
Wild cat	(قط بريّ)
Wild party	(حفله بريّه)
Wild cry	(صرخه بريّه)
Wild howling	عواء بريّ)
Wild rapids	(شلالات بريّه)
Wild tangle of clothes	(كومه بريّه من الملابس)
Wild tangle of vines	(عرائش بريّه متشابكه من الكرمه)
Wild night	(ليله بريه: على الطريق، إطارات مفخوته، غرباء يطلبون المساعدة، صفارات إنذار، اصطدامات)
Wild Night	(ليله بريه في الغابه)
Wild night	(ليله بريّه: في السرير مع الحليب)

هل يمكن تصنيف هذه الأشياء؟ أجل حيث يمكن أن يُفْرَض عليها ضَرْبٌ من النظام؟ لكن هذا النظام ليس طبيعيّاً؛ ليس متأصّلاً في الكلمات، أو في الأشياء أو التجارب التي تشير إليها. فلا يمكن أن يكون إلاّ إذا ابْتُدع بعمليةٍ مُجْهِدَة من فَصْلِ الأكثر ألفة عن الأقلّ ألفةً، فصل الأشياء التي نريد أن نقرنها بنا عن الأشياء التي نريد أن نبقّيها بعيدةً عنّا؛ فهذه عملية نقرّر فيها ما الذي هو، أو ينبغي أن يكون، "لي" أو "يشبهني" أو "معي" أو "متاحاً بسهولة لي" (وللبشر من أمثالي) وما هو، أو ينبغي أن يكون، "آخر"، ثم نصنّف الكلمات والبشر والأشياء والأفكار تبعاً للقاعدة المُبْتَدَعة على هذا النحو. لكن ذلك لا يؤدّي وظيفته على النحو الأمثل، بل يؤدّيها بصورة حسنة بما يكفي لإضفاء بنيةٍ على الفوضى التي تخيّم على هذا الوضع

المضطرب.

في العالم الجديد، نزل الأوروبيون على الشاطئ وحيّاهم السكّان الأصليون الذين كانوا يعيشون هناك. فهل هؤلاء السكّان الأصليون "بريون""؟ أم "داجنون""؟ لنتّخذ للحظة موقف الأوروبيين ونتساءل: كيف يمكن لنا أن نعلم؟ كيف يمكن لنا ألا نكتفي بتوقع سلوك "المحليين" بل نصنّف المعاني "الصحيحة" و"الاستعارية" لكلمتي "بريّ" و"داجن" بالعلاقة مع هذه الكائنات غير المألوفة؟ ليس بمقدورنا أن نقوم بأيّ من هذين الأمرين، غير أنّه بمقدورنا، تبعاً لدرجة ارتياحنا مع الأوضاع غير المألوفة وغير المتوقّعة، أن نترك تلك المعاني في حالة حوارية مفتوحة، خاضعة لعلاقات جارية؛ أو أن نحبس أنفسنا في معجم تراتبيّ صارم ونتركه يقودنا. إنّهم "بريون" كما يكون الدبُّ برّياً: أطلقوا عليهم النار في الحال قبل أن يفتكوا بنا إنهم " برّيون" كما يكون الفنّان السكير بريّاً: انظروا الوميض في أعينهم واستعدوا لقضاء وقت مليء بالمتعة والتسلية. إنّهم "داجنون" كما يكون الكلب داجناً: استعبدوهم (ولكن دون أن تسمّوا ذلك استعباداً)، علموهم أن يخدموكم بإخلاص ذليل وأن يرفّهوا عنكم بألاعيبهم. إنّهم "داجنون" كما يكون أمين مكتبة داجناً: هزّوا رؤوسكم خيبةً لما تتّسم به "مغامراتكم" من العادية.

الملكية

يتحرّك تشيفيتز في كتابه على المستوى الصرفيّ أيضاً، من النّعت proper (صحيح) إلى الاسم property (ملكيّة)، مع أنَّ property ليس الاسم الذي نستخدمه في الإنجليزية للإشارة إلى حالة كون الشيء صحيحاً (بل propriety). والجذر الاشتقاقي للكلمات الثلاث في اللاتينية، propria، يعني "ما يملكه المرء"؛ وهكذا فإنَّ property هي أرض المرء (التي يملكها)، و proprietor تعني "مالك". ولقد تغيّر معنى proper وpropriety في الإنجليزية بعض الشيء، بحيث باتت للكلمتين صلة ضئيلة ب "ما يملكه المرء"، لكن تشيفيتز،وكما رأينا، يستكشف ألفة ال "proper"، والطرائق التي لا تقتصر فيها على ما هو مستقرّ وآمن بل تتعدّاه إلى ما هو في المتناول، وداجن، وبذلك تتعدّاه، إلى المعنى الأقرب إلى كون الشيء ملك المرء.

وعلى أيّ حال، إذا ما كان التوتر بين المعاني "الصحيحة" و"الاستعارية" أو "الترجمية" يكمن في مكانٍ ما من لباب مشكلة الترجمة، فإنّ معنى property عند تشيفيتز يشكّل هو ذاته مشكلة ترجمة معقّدة ومتشابكة بالنسبة للخيال الكولونيالي. فتشيفيتز يكتب عن "استحالة ترجمة التصوّر الإنجليزيّ عن "بيع الأرض" إلى تلك اللغات، التي لا تحتوي مفهوم الأرض بوصفها property (ملكية)، أي بوصفها سلعة قابلة لتحويل ملكيتها أو نقلها" (1991: 8). ومن هنا، مثلاً، تلك الحكايات عن بيع الهنود قطعة الأرض الواحدة مرات عديدة لأشخاص مختلفين، لأن "الامتلاك" و"البيع" حين يتعلّقان بالأرض يعنيان لهم أشياء مختلفة عمّا يعنياهما للأوربيين.

ويمكن وصف مشكلة "الترجمة" الكولونيالية المتعلقة بالملكية، وبشيء من التبسيط، بأنّها متّصلة بمعضلة أخلاقية، بصدام بين الجشع والشرعية. فالمستعمرون الأوربيون أرادوا الأرض التي كان الهنود يعيشون عليها؛ فمن وجهة نظرهم أنهم يحتاجون الأرض التي يعيش عليها الهنود إذا ما كانوا يريدون العيش على تلك القارّة. وبوصفهم أوروبيين، غارقين في تقاليدهم القانونية والفلسفية الخاصة والمحدّدة، فإنّه ليس بمقدورهم أن يكتفوا بالعيش على الأرض؛ إنّهم بحاجة لأن يمتلكوها. فلا يمكن لهذه الأرض إذاً أن تكون مجرد أرض، أو مكان للعيش عليه؛ بل عليها أن تكون ملكية. لكن الهنود موجودون هناك من قبل. فما العمل؟ البشر المتحضّرون لا يسرقون أرض الآخرين؛ والمشروع الكولونيالي يستند بقوة على افتراض أنَّ الأوربيين هم "المتحضّرون"، وليس الهمج الذين يطوفون على غير هدى لا تحدوهم سوى الأهواء العمياء، شأنهم شأن قبيلة شيشرون الأسطورية.

ولقد تمثّل أحد الحلول بالإلحاح على أنّ الأرض ليست للهنود، لأنهم يفتقرون إلى أيّ إحساس بالملكية: "ليس للهمج أيّ ملك في أيّ قطعة أرض من تلك البلاد"/ هذا ما نقرأه في بارك الله فيرجينيا (1609)، "بل يكتفون بالإقامة هناك بصورة عامة، شأن بهائم البريّة التي تقيم في الغابات" (أورده تشيفيتز 1991: 59). وبمعنى ما، فإنّ هذا هو الحلّ السريع لمشكلة الاستيلاء على الأرض وتسخيرها للأوربيين؛ لأنه إن لم تكن الأرض عائدةً إلى الهنود، فلا يمكن أن يهتمّوا إذا ما أخذناها واعتبرنا أنّها لنا.

غير أنّ هذا الحلّ يظل قاصراً، بمعنى آخر، لأنه يُظهر الانتقال من "الهمجية" (حيث لا ملكية للأرض) إلى "الحضارة" (التي تقوم جزئياً على مفهوم الملكية) أكثر استقامةً ومباشرةً مما هو عليه أو مما كان عليه. كيف تحولت الأرض "البريّة" المشاع إلى "ملكية"؟ ما العملية التي تحوّل بها "الهمج الذين يطوفون في الأرض على غير هدى" إلى "رجالٍ ونساء متحضّرين يعيشون على أملاكهم الخاصة"؟ كيف يمكن لي أن "أمتلك" أرضاً لم "يمتلكها" أحدٌ قطّ قبلي؟ ممّن سأشتريها؟ من الذي سيمنحني حق ملكيتها الشرعي؟ من الذي سيرسم حدودها القانونية؟ من الذي سيفصل في حقّ ملكيتي لها ويعاقب المسيئين إذا ما ادّعيت أن الآخرين ـ كالهنود، مثلاً، بل ربما الهنود الذين كانوا يعيشون عليها قبل أن تصبح ملكاً لي ـ "يتعدّون" عليها؟.

يشير تشيفيتز إلى أنّ تحوّل الأرض المشاع إلى ملكية كان عملية ترجمة، تمّت فيها "ترجمة" الأرض المشاع على أنّها ملكية الهنود بحيث أمكنت "ترجمة" هذه الأرض أو "نقل ملكيتها" منهم. (ويشير تشيفيتز إلى أنّ القانون العام الإنجليزي يستخدم مصطلح translat في الإشارة إلى نقل الملكية الفعليّ،

أي بالمعنى ذاته الذي تُستخدَم فيه كلمة alienation). فالأرض ينبغي أن تكون ملكاً للهنود كيما يمكن أن تغدو تالياً ملكاً للأوربيين؛ وإذا لم يكن لديهم مفهوم الملكية، وإذا كانوا لا يفهمون ما يعنيه الأوربيون بهذه الكلمة، فإنّ أي مفهوم يستخدمونه ينبغي أن يُترجَم بمعنى الملكية.

عملية "الترجمة" المزدوجة هذه، أي ترجمة الأرض المشاع إلى ملكية أولاً، ثم ترجمة ملكية "هم" إلى ملكية "نحن"، هي عملية محدّدة بأشدّ ما يكون الوضوح في قضية نوقشت في المحكمة العليا عام 1823 حيث تمّ الإقرار للهنود بأنّهم "الشاغلون الشرعيون للأرض، ولهم الحقّ المشروع والعادل بالحفاظ على ملكيتهم لها"، إلا أنّ "قدرتهم على بيع الأرض بإرادتهم، ولمن يشاءون، ينكرها المبدأ الأساسي الذي يقول إنّ الاكتشاف يعطي لمن يقوم به حقاً حصرياً بامتلاكه" (دعوى الإيجار المقامة من قبل جونسون وغراهام على ملينتوش، أوردها تشيفيتز، ص 10). ويلاحظ تشيفيتز هنا أنّ "حرفيّة القانون تشوّش الحدود بين السياسة الأجنبية والمحلية، حيث تفصح عن التمييز الغربيّ الحاسم بين الحيازة وحق الملكية"، ذلك أنّ "الحيازة" هي ما يمكن للهنود أن يتمتعوا به بوصفهم "أمّة محلية"، أمّا "حق الملكية" فهو ما يفقدونه بوصفهم "أمّة أجنبية". ويستنتج تشيفيتز: "في الوثائق القانونية التي تَرْجَمَتْهُمْ إلى الإنجليزية بصورة لا مفرّ منها، أُجْبِرَ الهنود على أن ينطقوا بهذه الإنجليزية، إنّما من دون أن تكون لهم حقوق الملكية القانونية الحاسمة التي تمنحها هذه الإنجليزية إلى الناطقين بها من الأوربيين" (1991: 11).

من الواضح أنّ مشكلة "الترجمة" هذه هي مشكلة قانونية وفلسفية أيضاً: ما هي الملكية، ومن لديه سلطة تعريفها (المحكمة العليا؟ هل هي المرجع الأخير في هذا الأمر؟)، ومن هو القادر على إنفاذ سلطتها في تحديد الهويّة؟ فالملكية الخاصة في المجتمع الغربيّ الحديث ليست مؤشّراً طبقياً وحسب، تجعل الشخص عضواً في "الطبقات المالكة"، إنها مؤشر أخلاقيّ وكيانيّ أيضاً، ضمانه ل "الجوهر" الشخصي.

وفيلسوف الملكية الإنجليزي العظيم هو جون لوك، الذي رأى في مقالة ثانية في الحكم (1690)، وبكلمات تشيفيتز، أنّ "العلامة الحقيقية على الملكية هي التسييج: التحديد، أو وضع التخوم لمكان ما، بما يشير إلى الاستقرار الواضح فيه أو زراعته" (1991: 55). ويقول لوك نفسه عن قاطني العالم الجديد إنّ "الهنديّ البريّ... لا يعرف أيّ تسييج ولا يزال مقيماً في مشاعة" (أورده تشيفيتز 1991: 55)، كما يرى جون وينثروب، حاكم مستعمرة خليج ماساشوستس، أنّ "السكان المحليين في نيو إنجلند لا يسيّجون أيّ أرض، ولا يقيمون فيها أيّ مسكن دائم، أو أيّ قطيع داجن يحسّنون به الأرض، ولذلك فليس لهم في تلك البلاد ما يتعدّى الحقّ الطبيعيّ" (أورده تشيفيتز 1991: 55).

وتتّضح هذه التعقيدات المفاهيمية المتولّدة عن محاولة "ترجمة" الهنود إلى "الملكية" ومنها، أشدّ الوضوح في توصيف للهنود قرب فورت جيمس يعود إلى أوائل القرن السابع عشر؛ يقول تشيفيتز (1991: 55 – 56):

كما نعلم؛ فإنّ هنود جنوب نيو إنجلند كانوا مزارعين. وكما يثبت كرونون، فإنّ المستعمرين كانوا يعلمون ذلك. غير أنّهم وهم ينظرون إلى هذه الزراعة "الهمجية"، وإزاء ما وجدوا فيه تناقضاً في الحدود، أمكنهم أن يواصلوا إنكار ما تأكد لهم. ففي أيار 1607، مثلاً، وأثناء رحلتهم الأولى إلى نهر جيمس انطلاقاً من فورت جيمس المأهولة حديثاً، وصلت جماعة من المستعمرين إلى قرية بوهاتان. وفي وصف هذه الرحلة المنسوب إلى غابرييل آرشر، يعلّق السارد على القرية قائلاً: "إنّها تقع على تلّ مرتفع يطلّ على الماء، ويفصله عن هذا النهر سهل... ولذلك فهم يزرعون القمح، والفول، والبازلاء، والتبغ، واليقطين، والقنّب، والكتّان، ولا يُعملون أيّ فنّ في الحالة الطبيعية لهذا المكان، الذي يمكن أن يكون أفضل..." (باربور، 85،1). وهكذا، فإنّ الزراعة التي هي علامة المدنيّ بوصفه معاكساً للطبيعيّ، تُدرَكُ وتُنْكَر في آن معاً؛ فالبوهاتان "يزرع" لكنّ "المكان" لا يُعْمَل فيه "أيّ فنّ" يفضي إلى تحسينه.

و"التحسين" الذي تطلّع إليه المستعمرون ولم يجدوه هو التسييج، خاصةً ذلك السياج الذي يفصل ملكية الشخص عن سواه. وحين تولّى الأوربيون ملكية الهنود أو "ترجموها"، كانت الأسيجة أول الأشياء التي أقاموها: علامات لا على الملكية وحسب بل أيضاً على الهويّة المحدّدة أو المسيّجة والمستقرّة إذاً.

وكما يلحّ تشيفيتز، فإنّ عملية "ترجمة" الملكية هذه ليست مجرد إيديولوجية للفتح أو الغزو فقط، بل ذلك وأكثر. إنها أيضاً صدام ثقافات، صدام إيديولوجيات، ينمّ على الصعوبة الرهيبة التي تتّسم بها الترجمة حتى بالنسبة للمنتصرين، أولئك الفاتحين الذين لا يريدون احتلال أراضي الآخرين وحسب بل أيضاً تبرير ذلك الاحتلال لإرضاء أنفسهم. فالمستعمرون ليسوا هنا مجرّد انتهازيين؛ على الرغم من أنهم ينتفعون انتفاعاً هائلاً من المواجهة مع الهنود، ذلك أنّ هذه المواجهة تبذر فيهم الاضطراب وترعبهم كما تفعل بالهنود.

المركز والهامش

الترجمة بوصفها نقلاً أو ترحيلاً للمعنى الصحيح إلى مناطق أجنبية أو نزوح بالأحرى (تدعى الهوامش)؛ الترجمة بوصفها نقلاً للملكية؛ والترجمة بوصفها حركة تاريخية من المعرفة والإمبراطورية من الشرق إلى الغرب، مع الشمس. وفي خلخلة شبكة المفردات المعقّدة هذه، فإنّ تشيفيتز يصرف جُلّ وقته وطاقته

على ترجمة ال proper وال property غير أنَّ ال translatio studii et impirii أكثر أهمية بكثير ومن نواح عديدة قياساً بمشكلتيّ الترجمة "البسيطتين" هاتين، ذلك أنّها توفّر للإمبراطورية التبرير أو التسويغ الرئيس. فعلى الرغم من أنّ ترجمة الـ proper والـ property تفسّر كثيراً من المناوشات على الخطوط الأمامية للمواجهة الإمبراطورية؛ إلا أنّ translatio studii et impirii فهي المعركة ذاتها، أو الساحة التي تُخاض عليها هذه المعركة. وهي تعمل، كما يشير تشيفيتز عبر حركة مزدوجة من الإدماج والنبذ: كلُّ امرئ ينبغي أن يغدو مثلنا على وجه الدقّة؛ ولأنكم لستم في الأصل مثلنا على وجه الدقّة، فإن عليكم أن تتحوّلوا أو "تُتَرْجَموا" على صورتنا؛ ونظراً لضرورة هذه الترجمة، واحتمال إخفاقها، فسوف تبقون إلى الأبد مواطنين من الدرجة الثانية في الإمبراطورية.

وكما بيّن عدد كبير من الباحثين ما بعد الكولونياليين، فإنّ هذه العملية الإمبراطورية من الإدماج والنبذ عادةً ما تكون مبنيّة على غرار المركز والهامش: فالمركز هو موقع القوة، المدينة العاصمة للقوة المستعمرة (لندن، باريس، مدريد)؛ والهامش كلّ ما هو خارج ذلك المركز. وفي الواقع التاريخيّ الفعليّ لم يكن هنالك مركز واحد ــ وبهذا المعنى، فإنّ من المضلّل أن نتكلّم على "المركز" ــ ولذلك فإنّ الموقع الجغرافي الفعليّ لـ "المحيط" لازال ينزاح ويتبدّل أيضاً. بل إنَّ مصطلح "ترجمة الإمبراطورية" ذاته يعني، في واقع الأمر، أنّ المركز ينتقل عبر القرون من أثينا إلى روما إلى باريس إلى لندن إلى نيويورك، وأنَّ المحيط في أيِّ لحظة تاريخية هو أيّ مناطق قصيّة تتشعّب من هذا المركز. غير أنَّ الـ translatio imperii هي قبل كلّ شيء محاولة للتعالي بهذه الحركة التاريخية عن طريق النظر إلى كلّ المراكز الناجحة بوصفها "المركز"؛ أي عن طريق التعامل مع الإمبراطورية على أنها ظاهرة مستقرة وكونية على الرغم من كل تغيّرها التاريخيّ.

و"الترجمة" بهذا المعنى الجيوبوليتيكي الواسع لا تختلف في الواقع ذلك الاختلاف الشاسع عن "الترجمة" التي نظر لها التقليد السائد. فمثل التقليد المسيطر في دراسات الترجمة والذي لا يرى سوى السعي خلف التكافؤ اللغوي (لا السياسي)، يفهم متعهّدو translatio studii et imperii الترجمة على أنّها نقلٌ للمعنى من لغة إلى أخرى دون تغيير جوهريّ. والفارق هو أنهم يفهمون اللغة بطريقة أوسع بكثير من أولئك اللغويين الذين تقتصر بالنسبة لهم على كونها نظام دلالة مجرّد، أو جمعاً من البنى المترابطة فيها بينها. وكما يرى تشيفيتز، فإنّ الـ translatio ترى اللغة على أنّها فصاحة، تكنولوجيا رئيسة للسيطرة والتحكم، وقناة فعّالة لتشكيل المجتمعات وتعليمها؛ فهي ثقافة وإيديولوجيا، والنظام المفاهيمي الحاكم الذي يمكّن من رؤية أشياء معينة ويجعل من المستحيل رؤية أشياء أخرى (بل يرى بعض الأشياء ولا يراها في الوقت ذاته، كزراعة الهنود للأرض). وفي تراث ال translatio studii et imperii تكون ضرورة "ترجمة" المعرفة والإمبراطورية عبر القرون والقارات دون تغيير جوهريّ ضرورة ملحّة، عمليّاً (سياسياً) ونظرياً (فلسفياً) على حدٍ سواء، لأنّ حجم التفاصيل التي ينبغي تدبّرها هو من الضخامة بمكان.

ويمكن القول، في واقع الأمر، إنّ التقليد الألسني السائد في دراسات الترجمة ليس تقليداً قمعياً بقدر ما هو براغماتي: فعلى مستوى ال translatio studii et imperii تغدو "الترجمة" عملية هائلة، شديدة الضخامة والتعقيد وشديدة الانغماس في التواريخ الاجتماعية والاقتصادية للثقافات والحضارات التي تستغرق بقاعاً شاسعة في الزمان والمكان، بحيث يصعب على المرء ألّا يرى أنّه إزاء عملية تعميم هائلة. ودراسة الترجمة من حيث التكافؤ الألسني قد لا تتّسم بالطابع السياسي الذي تتّسم به المقاربات ما بعد الكولونيالية، لكنها تتّسم بكونها طيّعة سهلة القياد على الأقلّ.

غير أنّ نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية ترى أنّ سهولة القياد هذه لا تكون إلا مقابل ثمن باهظ لا يُطاق: فهي لا تغدو ممكنة إلا حين نتّفق على تجاهل سياقات الكلام الفعلية التي تُمارس فيها الترجمة، بما في ذلك ليس المواجهات الكولونيالية التي يركّز عليها المنظرون ما بعد الكولونياليين وحسب بل أيضاً سياقات الترجمة الاجتماعية والمؤسساتية في العالم ما بعد الصناعي الحديث، الوكالات والمترجمون المستقلون، العمولات والتعليمات، البحث والتحرير؛ أي جميع أوجه الترجمة التي استكشفها باحثو مدرسة handlung ومدرسة skopos، مثل جوستا هولز مانتاري وهانز فيرمير. فالترجمة في سياقاتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية المتعددة هي حقل دراسة أعقد بما لا يُقاس من التكافؤ اللغوي المجرد (الذي هو أصلاً من التعقيد بمكان)؛ إلا أنَّ الفرصة التي قد تتاح لنا لفهم كيفية عمل الترجمة في تلك السياقات، والكيفية التي تشكّل بها الترجمة الثقافات عند حدودها وضمنها، قد توفّر لنا دافعاً قوياً لأن نتقدّم في هذا السبيل على الرغم من المصاعب التي تكتنفه.

نيرانجانا والاستدعاء البريطاني للهند

لعلّه من غير المدهش، بالنظر إلى الحضور القويّ الذي يتمتّع به الباحثون الهنود في جماعة الدراسات ما بعد الكولونيالية، أن تكون إحدى أكبر منظري الترجمة ما بعد الكولونيالية هندية أيضاً وهذه المنظرة هي تيجاسويني نيرانجا، التي استكشفنا في الفصل الثاني تأملاتها في الإثنو غرافيا والترجمة. هي من بانغالور التابعة لولاية كارناتاكا، جنوب الهند وتعرف اللغة الكانادية والإنجليزية،و تدرس حالياً بالإنجليزية في جامعة حيدر آباد في أندرا براديش: أمّا كتابها موقع الترجمة (1992) فهو أطروحتها

التي قدّمتها بالإنجليزية عام 1988 في جامعة كاليفورنيا في لوس أنجلوس، حيث تُظهر فيها مقدار المسافة التي باتت تفصل الدراسات الإنجليزية عن ذلك الإضفاء التقليدي للطابع المثالي على الأدب الإنجليزي الذي كان قد طوّر جزئياً كقناةٍ للإمبراطورية:

كتب تشارلز تريفليان عن الكيفية التي يضمن بها مدى نفوذ النخبة المحليّة "دوام" التغيير الذي أملاه التعليم الغربيّ: إنّ رعايانا قد انطلقوا في مسيرة جديدة من الترقي: فهم على وشك أن يتّسموا بطابع جديد يطبعهم. وعامل هذا التغيّر هو "الأدب الإنجليزيّ"، الذي خلق لدى الناطقين الهنود بلغة الإنجليز العظماء الحماس ذاته الذي لدى حكامهم: "فقد تعلّموا بالطريقة ذاتها، واهتموا بالموضوعات ذاتها، وانكبّوا بأنفسهم على المساعي ذاتها، حتى غدوا إنجليزاً أكثر منهم هنوداً" وراحوا ينظرون إلى البريطانيين على أنّهم "حُماتهم ومحسنوهم الطبيعيون الذين يغارون منهم " ذلك أن ذروة طموحهم (أي الهنود) أن يتشبهوا بنا". (نيرانجانا 1992: 30).

هذه العملية التي تقوم الإنجليزية من خلالها بطبع الهنود "بطابع جديد" هي الموضوعة التي تتناولها نيرانجانا، خاصةً كما تتجلّى عبر الترجمة؛ أي عبر سلسلة من الترجمات الإنجليزية للقوانين الهندية والأدب الهنديّ. وهي تعرّف هذه العملية بأنّها "استدعاء"، المصطلح الذي طوّره لوي ألتوسير بوصفه جزءاً أساسياً من الاستعمار: فالإنجليزيّ "ينادي" أو "يستدعي" الهنود بطريقة مزدوجة: بوصفهم أدنى بقدر ما يبقون على ما هم عليه (متمسكين بطرائقهم "المحلّية") وبوصفهم يرتقون بأنفسهم بقدر ما تكون "ذروة طموحهم أن يتشبّهوا بنا". وهذا ما يعبّر عنه تشارلز تريفليان تعبيراً محكماً إذ يقول: "إنّ رعايانا قد انطلقوا في مسيرة جديدة من الترّقي: فهم على وشك أن يتّسموا بطابع جديد يطبعهم". إنها عملية تفعيل ذاتي، بما تُحدثه من تغيير عميق في الشخصيات على صورة الهيمنة التي تضمن دوام الإمبراطورية في روح الشعب المستعمر.

وعلى سبيل المثال، فإنّ نيرانجانا تقتفي آثار وليم جونز، المستشرق البريطانيّ الذي اشتهر بترجماته وقواعده الفارسية قبل فترة طويلة من ذهابه إلى الهند وعمله في المحكمة العليا في كالكوتا، وواصل ترجمة النصوص الهندية أثناء مكوثه في الهند، خاصة القوانين السنسكريتية القديمة. غير أنّ جونز كان مضطراً أثناء ترجمة تلك القوانين لأن يعتمد على هندوس ومسلمين متعلّمين رأى أنهم لا يُعْتَمَدُ عليهم وغالباً ما يكونون متحيّزين؛ وهكذا كان فعل الترجمة أيضاً فعل تصحيح، وإصلاح، وتنقية للنصوص من عظمة الهند السابقة. وترى نيرانجانا (1992: 14 – 13)، أنّ أهمّ المآزق في عمل جونز هي (أ) حاجة الأوروبي إلى القيام بالترجمة، لأن المحليين ليسوا بالمفسّرين الذين يعوّل عليهم في تفسير قوانينهم وثقافتهم؛ (ب) الرغبة في أن يكون مشرّعاً، يسنّ للهنود قوانين "هم"؛ و(ج) الرغبة في "تنقية" الثقافة الهندية والكلام بالنيابة عنها.

نجاح هذا "الاستدعاء"، ودوام الإمبراطورية التي تعمل جونز على غرسها في الهنود عبر ترجماته، واضحان في مقدمة العام 1984 لطبعة هندية من عمله أنجزها موني باغشي، الذي يحثّ أبناء جلدته الهنود على "المحافظة على التراث القوميّ وتأويله بدقة بالسير في ذلك السبيل الذي خطّه السير وليم جونز" (أوردته نيرانجانا 1992: 13)، وهكذا إذا التراث القوميّ، بعد قرنين، ذلك التراث الذي (نقّاه) ترجمه جونز إلى الإنجليزية؛ وغدت الدقّة مُعَرَّفةً بأنها السير في السبيل الذي خطّه المستعمر ومواصلة استدعاء الهند للإنكليزية وبوصفها إنجليزية؛ أي بوصفها مستعمرة بريطانية سابقة لا تزال تنطق بالإنجليزية وينبغي أن تواصل النظر إلى نفسها على أنها إنجليزية حقّاً وعلى نحوٍ عميق.

وبالطبع، فإنّ جزءاً من عملية استدعاء الهنود بوصفهم بريطانيين مزعومين يتمثّل في استدعائهم أولاً بوصفهم أدنى: حيث يقدّمهم جونز على أنهم مخنّثون "بصورة طبيعيّة"، مخادعون يحنثون بوعودهم، والحال، كما تلاحظ نيرانجانا، أنّ "جونز قد أمل بجعل هذا الحنث بالعهود أمراً "لا يغتفر" بترسيخه مرّةً وإلى الأبد ــ في فعل آخر من الترجمة ــ عن طريقة انتزاع "الأدلة" من الهنود، وجعلهم عرضةً للعقاب بقوانينهم الخاصة (المُتَرْجَمة)"

وتتكئ نيرانجانا أيضاً على تقديم وليم وارد لكتابة المؤلف من أربعة أجزاء نظرة إلى تاريخ الهندوس وأدبهم وأساطيرهم، حيث يشير بالمثل إلى أنّ ترقيّ الهندوس الذهني والأخلاقيّ لا يقتصر على كونه "القسمة الرفيعة" التي قُسِمَت للأمة البريطانية بل يتعدّى ذلك إلى كونه مفتاح الازدهار في المدى القصير. وينحو (وارد) باللائمة على واقعة أنّ الهند لا تقتني من إنجلترا سوى القليل، ويتنبأ قائلاً:

ولكن دعوا هندوستان تتلقى تلك الحضارة الرفيعة التي تحتاجها، تلك الزراعة التي هي قادرة عليها؛ دعوا الأدب الأوربيّ ينتقل إلى جميع لغاتها، وسوف ترون أنّ المحيط، من موانئ بريطانيا إلى الهند، سوف يعجّ بالسفن التجارية؛ ومن وسط الهند سوف تمتد الثقافة الأخلاقية والعلم فوق آسيا كلها إلى إمبراطورية بورما وسيام، إلى الصين، بكل ملايينها، وفارس، وحتى إلى شبه الجزيرة العربية. (أوردته نيرانجانا 1992: 21).

هذه هي الضرورة الكولونيالية: "تعليم" الهند و "تحضيرها" بترجمة الأدب الأوروبيّ إلى لغاتها وترجمة الأدب والقانون الهنديين، كما يلحّ وليم جونز، إلى الإنجليزية، بزعم إنّ الهنود بحاجة لهذا الترقيّ (الدافع المثاليّ الذي يقف وراء ذلك كلّه)، أما في حقيقة الأمر فالغاية هي ازدهار التجارة البريطانية وانفتاح الآفاق الواسعة أمامها. "ففي عصر توسّع الرأسمالية"، كما تعلّق نيرانجانا (1992:

21)، "تساعد الترجمة والتأويل على خلق سوق للبضائع الأوربية". وأكثر من ذلك، أن الترجمة والتأويل يساعدان المستعمرين البريطانيين على إضفاء طابع مثاليّ على ما يمارسونه في الهند من العنف. وتبيّن نيرانجانا بإسهاب كيف يلوي جونز سجاله ويثنيه لكي يبيّن كم هو ضروريّ بالنسبة لبريطانيا، وكم هو مصدر فخار لمؤسساتها الديمقراطية ألا تسمح بالديمقراطية في الهند: فالهنود، شأن الآسيويين جميعاً، كما يقول، قد اعتادوا على الاستبداد، ولا تنفع معهم "الحرية" على النمط الإنجليزي. بل أنّ جونز وسواه من المدراء الكولونياليين على قناعة راسخة بأن حكم الهند حكماً استبدادياً، والعمل بعكس التقاليد الديمقراطية في إنجلترا ذاتها، ينبغي أن يكون من خلال قوانينهم الخاصة، حين تتمّ "تنقية" تلك القوانين عبر ترجمتها إلى الإنجليزية.

هذه العملية تساعد المستعمرين البريطانيين كثيراً في التعمية على طبيعة حكمهم الكولونياليّ: فليس البريطانيون من يحكمون الهند، بل الهنود أنفسهم، بشكل منزاح وبيروقراطيّ من أشكال قوانينهم الخاصة. أمّا البريطانيون فليسوا سوى أدوات إدارية بيد الحكّام الحقيقيين، المتمثّلين بالمبادئ القانونية الهنديّة. غير أنّ تلك المبادئ القانونية لا تشكلّ حكماً فاعلاً، بل لا تُدرَك على أنّها مبادئ قانونية أصلاً، إلاّ في ترجمتها الإنجليزية، فتتحول على نحو سحري إلى شبيه بالقانون البريطانيّ بصورة تبعث على الطمأنينة، هكذا تغدو الترجمة القناة التي يُستَدعى عبرها "القانون الهندي" بوصفه قديماً ومحلياً وتقليدياً، وبذلك يلقى بثقله على ظهور الهنود، وفي الوقت ذاته يصير حديثاً وإنجليزياً وعقلانياً، وبذلك يلقي بثقله على ظهور الهنود مرّة أخرى. ففي الترجمة تتحول النصوص القانونية والأدبية الهندية على صورة الهيمنة الكولونيالية، وتُجعَل "إنجليزية"، وذلك في الوقت الذي تُقدَّم على أنها لا تزال هندية في جوهرها، بحيث تتمثّل الطريقة المثلى المتاحة أمام الهنود كيما يكونوا "هنوداً" حقّاً ب "المحافظة على التراث القوميّ وتأويله بدقّة بالسير في ذك السبيل الذي خطه السّر وليم جونز"، كما يقول موني باغشي

رفاييل وهداية الإسبان للتاغالوغ

فايسنت ل. رفاييل، أميركيّ فليبينيّ من التاغالوغ، يعيش حالياً في الولايات المتحدة، ويعمل أستاذاً مساعداً لمادة الاتصال في جامعة كاليفورنيا، سان دييغو، وهو يوجّه اهتمامه، في كتابه الإصابة بالكولونيالية: الترجمة والهداية المسيحية في مجتمع التاغالوغ في ظلّ الحكم الإسبانيّ المبكر (1988)، إلى عمليات الهداية والترجمة والفتح المتشابكة المتداخلة:

> الكلمات الإسبانية **conquista** (فتح)، **conversion** (هداية)، و **traduccion** (ترجمة) هي كلمات مترابطة دلالياً. وفي المعجم الأكاديمي الإسباني **Diccionario de la lengua Espanola** أنّ كلمة **conquista** لا تشير فقط إلى احتلال منطقة ما بالقوة بل أيضاً إلى فعل التوّصل إلى إخضاع أحد ما طوعاً ونيل حبّه أو عاطفته عن هذا الطريق.
>
> أمّا **conversion** فتعني حرفيّاً عملية تحويل شيء ما إلى شيء آخر؛ وهي تشير، في استخدامها الأكثر شيوعاً، إلى عملية استمالة أحد ما إلى ديانة أو ممارسة معينة. وبذلك يمكن للهداية، شأن الفتح، أن تكون عملية عبور المرء وانتقاله إلى ميدانٍ سواه ـ مناطقياً، أو انفعالياً، أو دينياً، أو ثقافياً ـ وادعاء أنّ هذا الميدان هو ميدانه الخاص.
>
> (**xvii** :1993)

هكذا تسير الهداية والفتح جنباً إلى جنب، في التحولات التاريخية التي يستكشفها رفاييل، أي في هداية التاغالوغ إلى المسيحية في سياق فتح إسبانيا واستعمارها الفليبيين، فيعملان بالطريقة ذاتها على تحويل "المحلّيين" (أو استدعائهم، كما تقول نيرانجانا إلى صورة الحكّام الكولونياليين. وتتمثّل المهمة التي يضطلع بها كتاب رفاييل في تبيان أنّ هذا التحول لا يعمل قط على نحو كامل وتام، ذلك أنّ المستعمَرين لا يكفّون عن مقاومة "التحويل" أو "الاستدعاء" وإعادة بنائه بطرائق لا يمكن التنبؤ بها أو السيطرة عليها إلى هذا الحدّ أو ذاك. ولكن دعونا نترك هذا الجزء من سجال رفاييل إلى الفصل التالي لنركّز هنا على الكيفية التي يُفتَرض أن يعمل بها هذا السجال.

لقد غدت الترجمة، كما يشير رفاييل، ذلك الحدّ الأوسط الأساسيّ بين الفتح والهداية، وذلك بدقّة لأنّ (أ) الفاتحين والمفتوحين يتكلمون لغات مختلفة و(ب) ديانة الفاتحين لا تفسح المجال أمام الإستغلال الاقتصاديّ البسيط لأجساد المحليين، بل تتطلّب هدايتهم. ولو كانت العبودية البسيطة كافية لإشباع الحاجات الكولونيالية الإسبانية، لعلّنا ما كنّا بحاجة إلى الترجمة على الإطلاق؛ فمن المؤكد أنّها ما كانت لتلعب آنئذ مثل هذا الدور الأساسيّ الذي لعبته في الاستعمار. لكن واقعة احتياج الكاثوليكية الإسبانية إلى أن يُستَعمَر المحليون بالمعنيين، معنى ال conquista (الفتح) وال conversion (الهداية) ـ أي احتياجها، بعبارة أخرى، إلى فتحهم جسدياً وروحياً، وإلى أن يغدوا رعايا إسبان ومسيحيين مهتدين في آن معاً ـ هي التي أعطت الترجمة مكان الصدارة في المشروع الكولونيالي، بطريقتين على الأقل.

أولاً، كان من الواجب ترجمة النصوص المسيحية الأساسية إلى اللغات المحلية الدارجة، بما فيها لغة التاغالوغ. وهذا ما اقتضى من المبشّرين تعلّم التاغالوغ بما يكفي لأن يُتَرْجم إليها ويُوْعَظ بها، كما أدّى إلى وَضْع المبشّرين الإسبان معاجم التاغالوغ وقواعدها، أوما يدعى artes، لكي يستخدمها المبشرون اللاّحقون في تعلّم هذه اللغة. وفي هذا السياق كان أن رُدَّت التاغالوغ أيضاً إلى الأبجدية الرومانية، التي

أزاحت الكتابة المقطعية المحلية تدريجياً (تلك الكتابة التي تمّ تصويرها على أنّها غير عقلانية ولا يمكن استخدامها من قبل الإنسان). يقول رفاييل:

إنَّ فكرة الإسبان عن الترجمة بوصفها اختزالٌ للدواليل المحلية وتحويلها إلى بنية تمكن الإحاطة بها بمصطلحات إسبانية هي إسبانية هي فكرة كمنت عند جذر المحاولات الرامية إلى ترميز الثقافة المحلية. لقد كانت الترجمة عملية تحويل للمجهول إلى معلوم، وعملية تمييز بين الممارسات المحلية "المشروعة" و"غير المشروعة"، وأخيراً عملية لجم للدواليل المحلية بغية تعزيز انتشار كلمة الربّ وترسيخ مكاسبها. (1993: 106)

ثانياً: كان من الواجب "ترجمة التاغالوغ" (أو "هدايتهم") وتحويلهم إلى مُحاكين للإسبان، الأمر الذي انطوى على شيء من التدريب على اللغة الإسبانية (التي لم تُلْتَقَط قط فعلياً في الفليبين)، وعلى الهداية إلى المسيحية، وتحويل المؤسسات الاجتماعية المختلفة إلى الطريقة الإسبانية. فالفعل اللاتينيّ convertere **كان يعني في الأصل "يترجم"، إضافة إلى معانيه الأخرى، وبحسب رفاييل فإن واحداً من معاني الكلم الاسبانية** Converere **في القرن الحادي عشر كان لا يزال "يترجم"، تماماً كما احتفظت اللغات الأوروبية الأخرى حتى الفترة الحديثة بالأفعال التي تعني "يحوّل" كما تشير بها إلى الترجمة (**Turn **بالإنجليزية،** wenden **بالألمانية،** vanda **بالسويدية،** Kaantaa **بالفنلندية، لا تزال الكلمات الوحيدة التي تستخدم بمعنى "يترجم" في هذه اللغات) واليوم نحن نترجم (** ubersetze, traducimos, translate **الخ) النصوص ونهدي البشر؛ وقبل قرن أو قرنين مضيا كان لا يزال من الشائع تماماً** convert**(نترجم، نحوّل، نهدى) النصوص؛ وقد بدأ الباحثون ما بعد الكولونياليين بالإلحاح أيضاً على أهمية ترجمة البشر بالنسبة للمستعمرين، أي "هدايتهم" أو "ترجمتهم" عبر عمليات الترجمة المتعددة.**

وبمعنى ما، فإنَّ هاتين العمليتين ليستا سوى العملية الواحدة ذاتها: فترجمة النصوص والمصطلحات اللاتينية إلى التاغالوغ تحوّل التاغالوغ وكذلك "تترجم" و"تهدي" الناطقين بها إلى شيء آخر، إلى شيء أشبه بالمستعمرين الإسبان. ومن الإغراءات ما بعد الكولونيالية الشديدة أن يُصَوَّر هذا التحويل إلى أنّه شيء رديء بالضرورة، وعلى أنّه سقوط من حالة نقاء مفقودة إلى الهجنة، أي ذلك الخليط من الثقافات واللغات الذي صار يُطلَق عليها اسم الكريولية. هكَذا يدفع هذا الإغراء إلى رؤية أنّ التاغالوغ، قبل الفتح الإسباني، كانوا ينطقون الكلمات التاغالوغية ويعيشون الحياة التاغالوغية؛ ومع الفتح الإسباني كان أن دُمِّرَت تلك الحالة الأصلية النقية إلى الأبد. ومن هذا المنظور، فإنَّ ما بعد الكولونيالية تعني على الدوام تعلّم العيش في حالة من التسوية، والسقوط، والهجنة أي فعل الأشياء على النحو الأقلّ من الأمثل، لأن الأمثل قد مضى وانقضى إلى الأبد.

وتتمثّل إحدى أكبر فضائل كتاب رفاييل ـ شأن مقاربته ما بعد الكولونيالية عموماً (انظر رفاييل 1995) ـ في أنّه يقارب هذه القضية مقاربة مختلفة إلى حدٍّ بعيد. فالهجنة بالنسبة لـه ليست حالة سقوط؛ إنّها أعطيّة، أعطية تولّد تنوّعاً وإبداعاً هائلين. ولأنّ رفاييل يحتفي بالهجنة ـ خلائط الثقافة التاغالوغية والإسبانية والأميركية في المجتمع الفليبينيّ الحديث، على سبيل المثال ـ فإنه يحتفي أيضاً بالترجمة.

ويمكننا القول، بشيء من الإفراط في التبسيط في الواقع، إنَّ المنظّرين ما بعد الكولونياليين الذين يتوقون إلى الحالة ما قبل الكولونيالية، ويتمنون لو أنّ بمقدورهم إعادة عقارب الساعة إلى الزمن قبل أن يحط المستعمِرون الأجانب رحالهم، إنّما ينزعون إلى سبِّ الإمبراطورية واعتبار الترجمة أمراً سلبياً على وجه الحصر، بوصفها أداةً للإمبراطورية وهذا ما يصحّ على تشيفيتز بالتأكيد، كما يصحّ بدرجة معينة على نيرانجانا أيضاً، على الرغم من مقاومتها هذا الإغراء على طول كتابها، رافضة إضفاء طابع مثاليّ على الهند ما قبل البريطانية، وساعية وراء تصوّر دورٍ تحويليّ إيجابيّ تلعبه الترجمة. أمّا من جهة أخرى، فإنَّ أولئك المنظّرين ما بعد الكولونياليين الذين تروق لهم حالة المجتمع ما بعد الكولونيالي الهجينة، وتروق لهم الخلائط والتخبطات الثقافية المتداخلة، ينزعون لأن يكونوا أقلّ إطلاقاً للأحكام على الإمبراطورية (دون أن يسعوا قطّ إلى إخفاء عيوبها أو تبرئة ساحتها، بالطبع) ولأن ينظروا إلى الترجمة على أنّها قناةٌ مرنة وإبداعية رفيعة للتحوّل المتبادل والذاتي. ولاشكّ أنّ رفاييل واحدٌ من هذا المعسكر الأخير.

تراتبية اللغات

يتناول رفاييل أيضاً تلك الطريقة التي تُرْجِمَت بها العقيدة المسيحية إلى اللغات المحلية الدارجة:

فالمصطلحات المشحونة بشدة مثل **,Espiritu Santo**، و**Dios Jesu - cristo** ، التي لم يجد لها الإسبان مرادفات وافية في اللغات المحلية، تمّ الإبقاء عليها بأشكالها غير المُتَرْجَمة التي تخلّلت تدفّق الخطاب المسيحيّ في اللغة المحلية، ولمصلحة الهداية، فقد أوْصَت الترجمة بـ/ وحَرَّمَت في آنٍ معاً اللغة

التي ينبغي أن يتلقّى بها المحليّون كلمة الربّ ويعودوا إليها. (1993: 20 – 21).

وبعبارة أخرى، فإنَّ التاغالوغية، من وجهة نظر المبشّرين الإسبان، لم تكن "كافيةً" للقيام بمهمة التعبير عن الحقيقة المسيحية؛ فكلماتها التي تقابل كلمات الله، والروح، وابن الله هي أبعد عن العقيدة المسيحية من أن تلتقط جوهر الله، والروح القدس، ويسوع المسيح. ونظراً لهذا "الإخفاق" أو "الضعف" في التاغالوغية، فقد تمّ الاحتفاظ بهذه المفردات الإسبانية دون ترجمة، ولذلك فقد نُقلت أو ازْدُرعَت كما هي حرفياً. ونظراً لما تميّز به زرع الكلمات الإسبانية في التاغالوغية من أثر حتميَّ تمثّل بتحوّل التاغالوغية، فإنّ ترجمة العقيدة المسيحية إلى التاغالوغية قد أَوْصَت بتلك اللغة على أنها اللغة التي ينبغي على المحليين أن "يتلقّوا بها كلمة الربّ ويعودوا إليها" (ما اقتضى من المبشّرين تقديم العقيدة المسيحية في نصوص مكتوبة وشفهية بالتاغالوغية) وحرّمتها في الوقت ذاته (مؤكّدةً أنَّ "التاغالوغية" التي تلقّى بها المحليون كلمة الربّ وعادوا إليها ليست التاغالوغية التي كانوا ينطقون بها قبل مجيء الإسبان).

ويبدي رفاييل اهتماماً كبيراً بتراتبية اللغات التي تترك أثرها البالغ على هذه العملية بالنسبة للمبشّرين الإسبان: ففي القمة، هناك اللاتينية، لغة الترجمة الشهيرة التي ترجم بها القديس جيروم الكتاب المقدّس ولغة الجمهور الكاثوليكيّ؛ وفي الوسط، هناك القشتالية، لغة الإمبراطورية الإسبانية؛ مبعوثي الله على الأرض؛ وفي القعر، هناك التاغالوغية وسواها من "اللغات المحلية الدارجة"، تحتل المرتبة الأدنى لأنها ما تزال غارقةً في الوثنية. وقد عنت هذه التراتبية للمبشّرين الإسبان أنّ:

ـ اتحاد الترجمة هو إلى الأسفل دوماً، من اللاتينية إلى القشتالية، ومن القشتالية إلى التاغالوغية، وأنّ:

ـ كلّ لغة مستهدفة هي أضعف حتماً،، وأقل ملاءمة للحقيقة المسيحية، من اللغة التي تشكّل مصدراً بالنسبة لها، فالقشتالية أقلّ ملاءمة من اللاتينية، والتاغالوغية أقل ملاءمة من القشتالية.

ويرى رفاييل أنَّ هذا التراتب يشكّل أساس تصوّر معين لعدم قابلية الترجمة: "إنَّ استخدام الدال Dios **بدل المقابل التاغالوغيّ** bathala **يفترض مسبقاً نوعاً من التوافق التام بين الكلمة الإسبانية ومرجعها المسيحيّ على نحوٍ من غير المحتمل أن يقع لو استخدمت الكلمة التاغالوغية بدلاً منها" (1993:؛ 29). وبعبارة أخرى، وبِحسب المبشّرين، فإنَّ عدم الملاءمة السابق ذكره هذا لا ينبع من اختلاف بسيط بين اللغات، كما يمكن أن نفترض اليوم ـ انطلاقاً من واقعة أنَّ أيّ لغة مستهدفة من التبشير ـ سوف تبدو مفتقرةً إلى هذه الكلمة أو العبارة أو تلك مما يقابل مفاهيم مهمّة في اللغة المصدر ـ بل تنبع من ابتعاد تاريخيّ وجغرافيّ كبير عن الله. وكلّما بَعُدَت لغة وثقافة ما عن الله، قلّت قدرتهما على المساهمة فيما يدعوه رفاييل باسم "التجارة الإلهية"، أي تبادل الصلوات والردود، والهبات والامتنان بين الله والمؤمنين. ومن هنا كان ينبغي أن تكون غاية الترجمة، عند المبشّرين الإسبان، أولاً وقبل كلّ شيء تقريب لغات مثل التاغالوغية من الله؛ أي تحويلها إلى لغات أشبه باللاتينية والقشتالية. وكما يقول رفاييل:**

لقد تم النظر إلى لغات العالم جميعاً على أنّها ترتبط بـ كلمة الرب، المسيح، بنوع من العلاقة التابعة. فالمسيح، بتأسيسه الكنيسة في العالم، هو الذي أقام لهذا العالم مجموعة الدوِاليل التي مرجعها الخير هو الدالول الإلهيّ. كما أنَّ الدالول ـ الابن المتميّز هو الذي يجلب معه بدوره غَرَض الأب. ولذلك كان يُعتقد أنَّ انتشار الدواليل في العالم مشتقّ من هذه التجارة الإلهية بين الأب والابن ومُخَصّص لها. وقابليةُ لغةٍ ما للترجمة هو مؤشّر دقيق على مساهمتها في نقل كلمة الربّ ونشرها. (1993: 27، 28).

وكانت النتيجة طرازٌ من الترجمة إلى التاغالوغية تقف فيه القشتالية في مكان ما وراء أو خلف اللغة المحلية الدارجة "الجديدة" أو "المحولة" أو "المترجَمة" وتقف الإمبراطورية الإسبانية وراء القشتالية، وتقف اللاتينية وراء الإمبراطورية الإسبانية، وتقف الكنيسة الكاثوليكية الرومانية وراء اللاتينية، ويقف الربّ وراء الكنيسة الكاثوليكية الرومانية.

الاعتراف

يتفحّص رفاييل عدداً من المجالات التي وقعت فيها هذه "الهداية" أو "الترجمة" أو "إعادة بناء السياق" الإسبانية للتاغالوغية، خاصة التحوِّل الذي اعترى كلاً من:

ـ ترتيبات عيش التاغالوغ: فنظراً لتصوّر الإسبان أن التشتّت الذي يعيش فيه التاغالوغ لا يساعد على الهداية الحقّة وعيش حياة منظّمة (تحت أنظار المبشّرين المدقّقة)، كان لابدَّ من نقلهم إلى المدن وتسجيل أسمائهم وأماكن إقامتهم؛

ـ التراتبيات الاجتماعية لدى التاغالوغ: فبنى القوة المهلهلة، المتقلّبة في مجتمع التاغالوغ، والقائمة على الشعبيّة والكاريزما وليس على أيّ إجراءات سلالية أو انتخابية ثابتة، تمّت إزاحتها بالتدريج واستُبْدلت بها بنى صارمة مألوفة لدى الإسبان، كما تمّ استيعابها في تراتبيات العمل والتميّز الكولونَياليين؛

ـ معايير العلاقات الاجتماعية التاغالوغية القائمة على المديونية (hiyaو vatang na loob**)، تلك المعايير الغريبة عن الفكر الأوروبيّ، تمّ استيعابها في التصورات المسيحية عن الإثم والعقاب، والهبة والامتنان.**

غير أنَّ المجال الأشدّ إثارةً للاهتمام بين مجالات التحول من وجهة نظر الترجمة بوصفها قناةً للإمبراطورية، ربما يكون نظام الاعتراف الكنسي، حيث ينبغي على المهتدين أن يعيدوا صياغة ماضيهم في سَرْدٍ عن الخطيئة والتوبة. ويلاحظ رفاييل أنَّ هذه العملية "تفترض أنَّ النادم ينطوي على ذات واحدة بل على اثنتين: إحداهما تلك التي تحمل علامات ماض غير مستقصىً ولا يمكن فكّ مغاليقها والأخرى تلك التي تعيد ترتيب هذه العلاقات وتقرؤها"1993: 100). ففي الاعتراف، "يُتَرْجَم" الناطق بالتاغالوغية أو "يُهْدى" ويُحَوَّل إلى نادم مسيحيٍّ، ما يعني ترجمته إلى تجسيدٍ للكولونيالية: حيث "النصف الأفضل"، الذات التي تقرأ وتنطق، الذات المسيحية، تمثّل المستعمِر، و"النصف الأسوأ"، الذات التي يُقْرَأ ويُنْطَق لها، النصف "المحليّ" أو "الوثنيّ" أو "الهمجيّ"، يمثّل المستعمَر. ولذلك، فإنَّ الهداية الناجحة لابدَّ أن تعني إزاحة المواجهة الكولونيالية من العالم الخارجيّ، حيث يقسر المستعمِر المستعمَر على الرضوخ عبر القوة الخارجية، إلى مكانٍ داخل جسد/عقل المستعمَر، حيث يعمل صوتُ السيادة الكولونيالية التي تمَّ إدخاله على قسر الذات "المحلية" العنيدة أو المقاومة على الرضوخ لأشكال مختلفة من ضبط الذات.

وحيث تنجح هذه العملية، تنجح الكولونيالية؛ وهذه بالطبع، عملية الاستدعاء التي ناقشتها نيرانجانا. وكما كتب تشارلز تريفليان: "إن رعايانا قد انطلقوا في مسيرة جديدة من الرقيّ: فهم على وشك أن يتّسموا بطابع جديد يطبعهم". وكما يلاحظ رفاييل، فإنَّ ذلك "الطابع الجديد" هو طابع منشطر نوعياً، يعكس في الداخل ذلك الصدام بين المستعمِر والمستعمَر، وبذلك يعمل على نشر إمكانية العنف الكولونيالية بنقله إياها إلى الداخل، "مترجماً" إيّاها مما هو بين الأشخاص إلى ما هو داخل الشخصية.

من الأدب المقارن
إلى دراسات الترجمة

بقلم: سوزان باسنيت
ت: د. فؤاد عبد المطلب

تشير الفصول الافتتاحية لهذا الكتاب إلى أن مصطلح "الأدب المقارن" قد تناقصت أهميته في السنوات الأخيرة على الرغم من أنها ناقشت أيضاً أن الممارسة النقدية لا تزال حيّة وحسنة، وتزدهر تحت تسميات أخرى. بالمقابل، تكتسب الدراسات الترجمية على أية حال أرضية واسعة، ومنذ نهاية السبعينات أصبح يُنظر إليها على أنها حقل معرفي قائم في ذاته، مع "روابط" مهنية وصحف وقوائم الناشرين وعدد متزايد من الأطروحات لنيل شهادة الدكتوراه في موضوعاته.

وقد تكون العلاقة بين الأدب المقارن ودراسة الترجمة معقدة وإشكالية. وقد مالت الترجمة ليُنظر إليها على أنها حقل قريب هزيل، ونشاط يتضمن قليلاً من الموهبة والإبداع وشيء يمكن أن يُنفذ عن طريق كُتّاب مدربين مُستأجرين يتسلمون مكافأتهم المادّية عند انتهاء العمل. إن رؤية هيلير بيلوك Hilaire Belloc في محاضرته التايلورية التي ألقاها عام 1931 تختصر الموقف الذي ما يزال يدعو للأسف كلياً ويمكن تمييزه جيداً في بعض البلدان:

إن فن الترجمة هو فن ثانوي وفرعي، ولهذا السبب لن يُمنح أبداً احترام العمل الأصلي، وقد عانى كثيراً من إطلاق الحكم العام على الآداب. وأصبح هذا التقليل الطبيعي من قيمته لـه تأثير عملي سيئ أدّى إلى تدني المستوى المطلوب، وفي بعض الفترات التاريخية غالباً ما دُمِّرَ هذا الفن كلّياً. وأضاف سوء الفهم لطبيعة الترجمة إلى الحط من شأنها: إذ لم يكن هناك فهم لأهميتها ولا حتى لصعوبتها(1).

كانت محاضرة بيلوك مثيرة للجدل، حيث أراد أن يُذكر مستمعيه بصعوبة عملية الترجمة كنظرة لرفع حالتها المنحطة. ومن أجل ذلك الهدف بالغ في القضايا، لأنه ببساطة ليس صحيحاً أن الترجمة لم تُعط "احترام العمل الأصلي". كان بيلوك يشير إلى أنها قد تطورت تدريجياً، من القرن السابع عشر تباعاً. وبالتأكيد خلال القرن التاسع عشر عُدَّ وضع الترجمة عموماً أدنى من "العمل الأصلي"، ومال أصحاب النظريات في الأدب المقارن إلى التأكيد على القراءة في اللغات الأصلية، وذلك في أثناء اعترافهم بالدور الذي تقوم به الترجمة في عملهم. وجاءت دراسات الأدب المقارن بصورة متزايدة لتحيل الترجمة إلى فصل واحد أو قسم فرعي من فصل غالباً ما يوضع مع مصطلحات مثل "الاقتباس" “adaptation” أو "المحاكاة" “imitatiom” ولتوحي ضمنياً بوجود نصوص ذات طبيعة أكثر اشتقاقية وثانوية.

وقفت الدراسات المقارنة الثنائية بثبات ضد فكرة الترجمة. فعلى الأديب المقارن الجيد، بالنسبة للنموذج الثنائي، أن يقرأ النصوص الأصلية في اللغات الأصلية، لأنه شكل متفوق بصورة غير محدودة من القراءة أكثر من أي ترجمة معقدة. إن النموذج الأمريكي الشمالي الذي يُبنى على أفكار من القيم العالمية في النصوص الأدبية، تجاهل ببساطة قضية الترجمة كلياً، فعمليات نقل نص من سياق كلام إلى آخر لم يكن يُعتبر موضوعاً مفيداً للدراسة أو يُنظر إليه على أنه مجال للاستكشاف بوساطة اللغويين إلى حد ما أكثر من الأدباء. وتقدست المكانة المتدنية للترجمة بطرق أخرى: ففي الممارسة التحريرية التي تحيل الترجمات إلى فئة منفصلة وغالباً ما تُهمش ضمن فئات مثل "آثار الصبا الأدبية" “juvenilia” في طبعات لأعمال كاتب ما، وفي التعويضات البسيطة التي تُمنح للمترجمين، وفي النظر إلى رتبة الترجمات التي تقل عن رتبة الأعمال النقدية عندما تُحدد معايير الترقية الأكاديمية.

وبدأت مجموعة من الباحثين في السبعينات تبرز من خلال تقديم منظور مختلف لدراسة الترجمة. قاد هذه المجموعة في البداية إيتامار إيفان زوهار عندما اقترحت المجموعة تعريف هدف "دراسات الترجمة". وفي بحث عنوانه "نظرية الترجمة اليوم" بدأ إيفان زوهار باختصار الأفكار السائدة في حقل

الترجمة، وقبل متابعة اقتراح طريقة نظامية عليها أن تمر عبر خليط كبير من الأفكار المبهمة حول عملية الترجمة:

كم مرة عانينا بسبب الصيغ المبتذلة لغير المطلعين، من القدامي والمحدثين، القائلة إن الترجمة ليست معادلة للأصل وإن اللغات تختلف من واحدة إلى أخرى، وإن الثقافة تتدخل أيضاً في إجراءات الترجمة، وإنه عندما تكون ترجمة ما "مطابقة" فإنها تميل لتكون "حرفية" وهنا تفقد "روح" الأصل، وإن "معنى" نص ما يعني كلا "المضمون" و"الأسلوب" وهلم جرّا. هذا مع عدم ذكر مثل تلك الطرائق التي تبرز فيها نماذج إما ظاهرية أو ضمنية، أي حيث يتم إعلامنا كيف ينبغي أن تبدو الترجمات أو كيف يجب فهمها حسب معيار تقويمي أو آخر(2).

إن الكلمات التي يؤكدها إيفان زوهار هي بالطبع جزء من خطاب يُعطي الأولوية للأصل ويعتبر الترجمة نسخة متدنية لـه، كما أن شيئاً ما يفقد مقوّماً حيوياً موجوداً فقط في ذلك النص الأصلي. ويلفت زوهار الانتباه إلى عدم كفاية مصطلحات كهذه ويستهزئ أيضاً بأولئك النقاد الذين يدعوهم "غير مطلعين، من القدامى أو المحدثين" الذين يديمون التفكير عبر تلك الطرق. وما يعرضه هذا البحث، كما يفعل الجزء المتبقي من عمله في الترجمة، هو نشر موقف انفصامي ثنائي غريب من قبل العالم الأدبي حيال الترجمة. في عصر اقترح فيه بورغيس أن مفهوم النص النهائي ينتمي فقط إلى الدين أو الإرهاق، وأظهر فيه نقاد ما بعد البنيوية مغالطة الاعتقاد في قراءة مفردة وحاسمة، تابع خطاب الترجمة في التحدث عن "الأصول" و"الدقة" واستمر في الاستفادة من مصطلحات سلبية. والترجمة، حسب هذا الاقتراح، "تخون" و"تشوه" و"تقلّل" و"تفقد" أجزاء من النص الأصلي، وهي "اشتقاقية" و"ثانوية" و"آلية"، ويضيع الشعر في الترجمة لأن بعض الكتّاب غير قابلين للترجمة.

إن فكرة الترجمة كخيانة للنص الأصلي شائعة بصورة خاصة. وتلفت لوري شامبرلين Lori Chamberlain الأنظار إلى تجنيس المصطلحات، وهي واحدة من الأعداد المتزايدة من الباحثات في الترجمة النسوية، وتشير إلى أن ذلك يبدو: ربما الأكثر انتشاراً من خلال العبارة الفرنسية "الخائنات الجميلات" "Les belles infideles" مثل النساء، كما يجري القول المأثور، الترجمات إما أن تكون جميلة أو مخلصة. وتصبح هذه العبارات ممكنة بكل من القافية الموجودة في العبارة الفرنسية و بحقيقة أن "الترجمة" "traduction" هي كلمة مؤنثة، الأمر الذي يجعل "الخائنات الجميلات" قضية مستحيلة. فاستمرار استخدام العبارة لوقت طويل ـ حيث تمت صياغتها في القرن السابع عشر ـ يُعزى لأكثر من تشابه صوتي؛ وما يعطيها مظهر الحقيقة استحواذها على اشتراك ثقافي بين قضايا الإخلاص في الترجمة وفي الزواج. فبالنسبة "للخائنات الجميلات"، يتحدد الإخلاص كعقد ضمني بين الترجمة "كامرأة" والنص الأصلي، (كزوج، أو أب، أو كاتب). فعلى أية حال، المعيار المزدوج المُخزي هنا كما هو عليه في الزيجات التقليدية: الزوجة الخائنة/ الترجمة تُحاكم جهاراً بسبب جرائم الزوج/ النص الأصلي غير القادر عن طريق القانون على ارتكابها. ويجعل هذا العقد، باختصار، الأمر مستحيلاً بالنسبة للنص الأصلي أن يُدان بعدم الإخلاص. يخدع موقف كهذا الهم الحقيقي حول مشكلة الأبوة والترجمة؛ فهو يحاكي نظام القرابة الأبوية حيث تكون الأبوة، وليس الأمومة، هي التي تمنح الشرعية لذريّة ما.(3)

تبرز لوري شامبرلين نقطة مهمة هنا، تؤكد الاشتراك الثقافي بين الإخلاص في الترجمة وفي الزواج: ليس صدفة وجود عدد كبير من باحثات الترجمة النسوية مثلي ومثل باربارا جونسون وباربارا غودار وشيري سيمون وآني بريسيت سوزان دي لوتبينيير ـ هارود حيث بدأن جميعهن باستخدام استعارات "الخيانة" "infidelity" أو عقد الزواج البديل في كتاباتهن عن الترجمة في الثمانينات لأن جميعهن يهتم بإعادة التفكير بالنظرة المتعلقة بالترجمة والتي تضع النص الأصلي في منزلة أسمى من التي يخلقها النص المُبدَع من أجل جمهور مستقبل جديد.

إن التحدي الذي يواجه النص الأصلي مثل تحدي القانون أو الفكرة القائلة بوجود قراءة صحيحة وحيدة هو بوضوح جزء من استراتيجية ما بعد الحداثة الواسعة المدى. وبدلاً من القراءة "للحقيقة" نقرأ الآن كمحللين للرموز. وقد اقترحت باربارا جونسون أن نشاط القراءة كله وإعادة القراءة يُظهر دوماً فجوات وشكوكاً أكثر:

عن طريق إعادة قراءة نصوص الكتّاب والفلاسفة التي أحدثت أثراً كبيراً في التاريخ الغربي، قد يكون محتملاً أن نفهم حجم الكبت، والحذف، والتناقضات، والهفوات اللغوية التي أثرت بدون أن يلحظ وجودها أحد، والتي تقطع كل يقين بأن تلك النصوص تؤيده فيما يبدو.(4)

إن السبيل الذي بدأت فيه دراسات الترجمة تزيد هجومها ضد سيطرة النص الأصلي والحالة الناتجة عن وضع الترجمة في موقع أدنى، كان بصورة أولية من خلال عمل إيفان زوهار وزملائه، والأكثر تميزاً بينهم غديون توري Gideon Toury، فيما يتعلق بنظرية النظم المتعددة. ولأن إيفان زوهار ذهب بعيداً أكثر من مجرد مهاجمة غموض اللغة المحيطة بقضية الترجمة. وقد لاحظ أنه على الرغم من أن الترجمة تقوم بدور رئيس في تطور الثقافات الوطنية، فهذه الحقيقة تمَّ على الأغلب تجاهلها من قبل مؤرخي الثقافة، ولم يكن هناك عملياً بحث البتّة حول وظيفة الأدب المترَجَم ضمن نظام أدبي. وتمَّ فهم عصر النهضة مثلاً

بأنه عصر نشاط ترجمي مكثف، ومع ذلك لم يحدث أن جرى أي تحديد منسق لِما تُرجِم، ولماذا، وممن وكيف.

كانت التضمينات الجذرية لنظرة زوهار المتعددة النظم للترجمة واضحة بصورة مباشرة. فقد أمكن الآن طرح جميع أنواع الأسئلة التي كانت تبدو سابقاً غير ذات أهمية: لماذا تقوم بعض الثقافات بالترجمة أكثر وبعضها أقل؟ وما نوع النصوص التي تُترجم؟ وما هي مكانة تلك النصوص في نظام لغة الهدف وكيف تُقارن مكانة النصوص في نظام لغة المصدر؟ وماذا نعرف عن تقاليد الترجمة ومعاييرها في لحظات معيّنة، وكيف نُقوِّم الترجمة كقوة مُبتَكِرة؟ وما هي العلاقات في التاريخ الأدبي بين نشاط الترجمة المُكثّف وإنتاج النصوص التي تُعد جزءاً من الأدب المُعترف به؟ وما هو تصور المترجمين لأعمالهم وكيف يتم التعبير عن تلك الصور مجازاً؟ إن هذه الأسئلة وتساؤلات أخرى لا تُحصى تشهد تقدماً عظيماً في فهم الترجمة الذي تشهد بأنه أكثر من نشاط ثانوي وهامشي، بل استطاعت الترجمة أن تصبح قوة أوّلية مؤثرة ضمن التاريخ الأدبي.

وفي مقالة كُتبت عام 1976، يناقش إيفان زوهار أن ظروفاً معينة تحدد النشاط الترجمي ومكانته الراقية في ثقافة ما. ويُحدَد هذا في ثلاث حالات رئيسة: عندما يكون أدب ما في مرحلة مُبكرة من التطور، وعندما يُدرك أدب ما نفسه بأنه هامشي أو ضعيف أو كلاهما، وعندما يكون هناك نقاط تحول أو أزمات أو فراغات أدبية(5). وقد تبنّت أعمال لاحقة هذه الأفكار وتطوراتها من خلال دراسة حالات معيّنة. لذلك، فمثلاً تُناقش ماريا تيموكزو Maria Tymoczko أن الترجمة قامت بدور رئيس في التحول للقرن الثاني عشر من الملحمة إلى قصص الرومانسية:

يشير القرن الثاني عشر إلى واحدة من التحولات الهامّة والعظيمة في الثقافة الغربية: وهي الانتقال من الملحمة إلى الحكايا الرومانسية، وهذا التحول هو تحول في فن الشعر بالطبع؛ إنه يمثل الانتقال من قصة البطل التقليدي الشفاهية إلى الأدب المكتوب الذي أبدعه كاتب بمفرده. ويتضمن هذا التحول تغيرات في معظم العناصر الأدبية مثل النوع الأدبي ودراسة صورة الشخصيات بالإضافة إلى التغيرات الشكلية مثل تطور الأوزان الشعرية الجديدة والأدوات البلاغية وما شابهها. هذا الانتقال إيديولوجي أيضاً. إذ إنه يتضمن التحول من أخلاقيات المحارب إلى تقاليد اللطف والاحتفالية الخاصة بالحب الرومانتيكي.

وتقترح تيموكزو أن الترجمة قامت بدور أساسي في هذا التحول، وتشير إلى أن عناصر القصص الرومانسي يمكن تتبعها في ترجمات سابقة، وأن الرومانسية نفسها نشأت من سياق متعدد الثقافات. وليس فقط بالتركيز على الفن الشعري ولكن أيضاً على أدوات الإنتاج، أي بتتبع الحركة التدريجية نحو أعمال مبدعة مكتوبة من كاتب معين لراعٍ مُسمى. إن حالة الحركة من الملحمة إلى القصة الرومانسية خلال الفترة التي أسست للّغات العاميّة عبر أوروبا بوصفها لغات أدبية تتفق مع فرضيات إيفان زوهار أن نشاط الترجمة يكون عالياً عندما تكون الآداب في مرحلة مُبكرة من التطور.

وتقدم الإحصاءات المعاصرة التي نجمعها عن النصوص المترجمة من قوائم الناشرين مثالاً جيداً للفرضية القائلة إن الأنظمة الأدبية "الهامشية" تولي الترجمة اهتماماً كبيراً على عكس الأنظمة الأدبية التي تعتبر نفسها أنظمة "كبرى"، فنسبة الأعمال المترجمة إلى الإنكليزية، مثلاً تتباين بحدة مع نسبة الأعمال المترجمة المنشورة في اللغة السويدية أو البولندية أو الإيطالية، ومن الواضح أنّ لذلك علاقة بأنساق التقاليد التي أصبحت راسية القواعد بسرعة، كما أنّ لـه علاقة بالاكتفاء الذاتي التكنولوجي الذي يتميز به العالم الناطق بالإنكليزية بوصفه كلاً مع ظهور اللغة الإنكليزية منذ الحرب العالمية الثانية لغة عالمية، وعلى الرغم من هذا فإنّ الأرقام التي يستشهد بها لورانس فينوتي Lawrence Venuti عام 1992 تظهر بعض التباينات المروعة فالأرقام التي يذكرها عن إيطاليا في الثمانينات توضح أنّ 26 بالمائة من الكتب المنشورة سنوياً هي أعمال مترجمة معظمها من الإنكليزية، بزيادة قدرها 50 بالمائة أو 70 بالمائة أو حتى 90 بالمائة بالنسبة لما ينشره ناشر واحد في مجال الترجمة الأدبية، وعلى نحو مناقض حاد من ذلك كانت الترجمات تصل في الفترة بين الأعوام 1984 و 1990 إلى 3.5 بالمائة من الكتب المنشورة سنوياً في الولايات المتحدة، أو يتناقص هذا المعدل إلى 2.5 بالمائة بالنسبة لبريطانية(7). ويمكن ربط التدهور المتواصل في فاعلية الترجمة خلال القرن التاسع عشر في الوقت الذي كانت فيه بريطانية قوة استعمارية بالتغيرات التي حدثت في تقدير الذات وبالاعتقاد الثابت في التفوق الأكيد للنظام الأدبي الإنكليزي.

وتقدم لنا النهضة التشيكية في أوائل القرن التاسع عشر مثالاً للأدب القومي المتنامي الذي يسعى إلى توسيع مجال نماذجه الأدبية عن طريق الترجمة. ولقد درس الباحث التشيكي فلاديمير ماكورا Vladimir Macura الدور الذي قامت به الترجمة في حركة الإحياء التشيكية، وأشار إلى أهمية الترجمة بوصفها سياسة ثقافية معلنة:

لم يكن ينظر إلى الترجمة بوصفها استسلاماً سلبياً لدوافع ثقافية آتية من الخارج، بل على العكس كانت تعد فعلاً إيجابياً، بل ربما عدوانياً، استيلاءً على قيم ثقافية أجنبية... كما نُظر إلى الترجمة بوصفها غزواً لأراضي أعداء، غزواً يتم بهدف الاستحواذ على غنائم الحروب وثرواتها. وفي المقدمة التي كتبها جان إفانجيليستا بوركين Jan Evangelista Purkeyne ـ وهو الكاتب التشيكي الذي أصبح بعد ذلك عالماً فيزيولوجياً ذا شهرة عالمية ـ حول ترجمات لشيلر حاول تفسير الترجمة بأنها رد فعل مباشر ضد التأثير المدمر للثقافات الأجنبية، وكعمل انتقامي فعلي لكل ما عانى منه العالم السلافي من تدمير في الماضي: "لماذا كان الألمان والإيطاليون والمجريون (لكي يوقعوا الضرر بالسلافيين) قد حاولوا سلب

الشعور القومي من أناسنا العاديين وطبقاتنا العليا، فلنستخدم نحن وسيلة أكثر نبلاً في الرد، وذلك عن طريق امتلاك كل ما هو متميز كانوا قد أبدعوه في عالم الفكر". (8)
ويستمر ماكورا بإضافة اقتراح أن فعل المصادرة هذا كان على درجة كبيرة من الأهمية في حركة الإحياء التشيكية بحيث أنه حدد النصوص المنتقاة للترجمة. ويعيد تفسير موضوع ترجمة يونغمان (للفردوس المفقود) والتي تحاور حولها النقاد على مدى عقود من الزمن، ويناقش أن هذه الترجمة كانت محاولة واعية لجلب نص يمثل مزيجاً لثقافات مختلفة (مسيحية ويهودية ووثنية) تتحد في ملحمة للثقافة الإنسانية، وإدخاله في نظام أدبي حديث الظهور، ولهذا فلقد كان لعمل ميلتون الأدبي وظيفة رمزية أيضاً بوصفه وسيلة للتأكيد على عالمية الأصول السلافية الشاملة.
إن هذا النوع من البحث، الذي ينطوي غالباً على مراجعات جذرية للتاريخ الثقافي والأدبي، أصبح ممكناً بسبب التقدم الذي أحرزته دراسات الترجمة وبخاصة نظرية الأنظمة المتعددة. ولقد حاول الباحثان البلجيكيان جوزيه لامبير Jose Lambert وريك فان غورب Rik Van Gorp في مقال عام 1985 أن يلخصا الإمكانات التي يتيحها هذا المنهج. ثم يقوما بتعداد بعض مجالات البحث التي يمكن تطويرها والتي تشمل تحليلاً تفصيلياً لكل من النصوص ووسائل إنتاج هذه النصوص. ويقترحان أن المجالات المهمة في هذا البحث تتضمن دراسة المفردات، والأسلوب، والتقاليد، الشعرية والبلاغية لكل من نظام المصدر ونظام الهدف، وتحليل الطريقة التي يتم بها التعبير عن الترجمة (أي إذا ما قدمت على شكل ترجمة أو "اقتباس أو "محاكاة" أو حتى أصل) في نظام الهدف، ودورها ومكانتها في هذا النظام، وتتبع تاريخ نظرية الترجمة والنقد في آداب معينة إبان عصور معينة، ودراسة ظهور مجموعات المترجمين أو مدارسهم وأهمية ذلك، واقتفاء آثار دور الترجمات في تطوير نظام أدبي ما، بهدف التوصل إلى حقيقة إذا ما كانت الترجمة تقوم بدور محافظ أو إبداعي وغير ذلك. ويلاحظ لامبير وفان جورب أن "أهم ميزة لهذا النظام أنه يساعدنا على أن نتخطى عدداً من الأفكار التقليدية الثابتة حول "الإخلاص" في الترجمة أو حتى "الجودة" وهي أفكار ترتبط بنص المصدر و تفرض حتمياً معاييرها الخاصة".(9)
لقد نُشر مقال لامبير وفان غورب عام 1985 ضمن مجموعة من الأبحاث التي حررها ثيو هيرمانز Theo Hermans تحت عنوان (التعامل مع الأدب). لقد كان ظهور هذه المجموعة علامة لمرحلة جديدة من تطور دراسات الترجمة، ذلك أن اهتمام الكتّاب انصبَّ على فكرة الترجمة ليس بوصفها قوّة مؤثرة في الأدب فحسب ولكن باعتبارها استراتيجية أولية للتعامل مع النص. وكانت نظرية الأنظمة المتعددة في مرحلتها الأولى تركز بالضرورة على نظام الهدف، وكان هذا أساساً مبدئياً لدحض الفكرة القديمة القائلة بأهمية النص الأصلي والمكانة الثانوية لنشاط الترجمة، ولكن في منتصف الثمانينيات تحولت المرحلة الأولى "التبشيرية" مع الأبحاث المستندة إلى نظرية الأنظمة المتعددة، إلى شيء آخر. وفي الواقع، يمكننا الآن أن نتحدث عن ثلاث مراحل، واضحة في تطور دراسات الترجمة، أول لمرحلة منها ـ وفيها بدا تأثير نظرية الأنظمة المتعددة واضحاً ـ كانت تحتوي على سلسلة من التحديات المباشرة للخطاب المؤسس للترجمة. فمن ناحية كانت تحديات للأبحاث اللغوية التي تتجاهل السياق تجاهلاً تامّاً، ومن ناحية أخرى كانت هناك تحديات للأبحاث التقويمية غير النظامية في الدراسات الأدبية. ومن أهم سمات هذه المرحلة الحوارات التي كانت تُثار بحدّة حول نظرية تكافؤ الأنظمة.
إن الفكرة التقليدية للترجمة ـ وهي الفكرة التي يقوم عليها القاموس الثنائي اللغة ـ تعني أن الترجمة بين اللغات ممكنة بسبب وجود مسبق لتعادل فكري بين الأنظمة اللغوية، وعلى الرغم من الفرضية التي قدمها كل من سابير وروف Whorf–Sapir والتي تحاجج:
إنه لا توجد لغتان متشابهتان بصورة كافية كي نعتبرهما ممثلتين لنص الواقع الاجتماعي نفسه، إن العوالم التي تعيش فيها المجتمعات المختلفة هي عوالم متميزة، وليست مجرد عالم واحد توضع فوقه لافتات مختلفة(10).
إن أجيالاً عديدة من المترجمين كانت تتوق للاعتقاد بوجود هذا التعادل بين اللغات وحاولت تحديد هذا التعادل من خلال المماثلة، مع الدفاع أحياناً أنه بالإمكان تفسير المماثلة بطرق شتى وأنها قابلة للنقاش، ولكنها ممكنة على أية حال. إن المشكلة الواضحة التي تكمن في نظرية التكافؤ بمفهوم اعتبارها تماثلاً أنها تُنكر وجود علاقات هرمية بين نصوص وثقافات نظام المصدر والهدف، وتفترض أن الترجمة تحدث على محور شاقولي بين أنظمة ذات أوضاع متطابقة، وعلى العكس من ذلك فإن نظرية الأنظمة المتعددة تُجادل بأن الأنظمة لا تتوضع على نحو متطابق وأن الأفكار الخاصة بتفوق أو انحدار نص ما أو نظام أدبي ما لها تأثير دائم ومستمر.
وقد تحركت المرحلة الثانية لدراسات الترجمة متجاوزة مرحلة التحدي للخطابات السابقة، وكانت مهتمة أساساً برسم خريطة للموضوع، وذلك عن طريق تتبع الأشكال التي اتخذها نشاط الترجمة في أوقات معينة من الزمن. كما كان التوكيد في هذه المرحلة ما يزال في معظمه يرتكز على نظام الهدف (المُترجم إليه)، ولكن الكثير من الأبحاث التاريخية المهمة بدأت بالظهور في هذا المجال. ومن التطورات المهمة في المرحلة الثانية والتي تشير إلى تحرك واضح بعيداً عن الأصول البنيوية الظاهرة لنظرية الأنظمة المتعددة والتي تشكل خطوة على طريق دراسات الترجمة ما بعد البنيوية، كانت الأبحاث التي أجريت على اللغة المجازية التي يستخدمها المترجمون بدلالة ما كتبوه من مقدمات ومراسلات وتصريحات عن أعمالهم بصفة عامّة.

ويتضمن كتاب (التعامل مع الأدب) أيضاً مقالاً طليعياً كتبه ثيو هيرمانز عن مترجمي عصر النهضة الذين استخدموا الهولندية والإنكليزية والفرنسية، وفيه يُصنف المجازات التي استخدموها في وصف عملهم كما يُظهر أنساقاً واضحة من الفكر(11). ويوضح هيرمانز كيف أن عناقيد المجازات التي استخدمها المترجمون تعكس وجهات نظرهم حول دور الترجمة ومكانتها في عصرهم. وتشمل المجازات المتوقعة في مجال البلاغة بصفة عامّة على تعبيرات مثل "إتّباع الخطى" أو "تغيير الملابس" أو "اكتشاف كنز أو تحول خيميائي (تحول المعادن الخسيسة إلى ذهب)، وهذه المجازات تُظهر أيضاً درجة من الغموض أمام نص لغة المصدر (المُتَرجم منه)، وذلك لأن مكانة النص في نظام المصدر مهمة في تحديد موقف المترجم وأساليبه بالإضافة إلى حق الثقافة الهدف المُتَرجم إليها في امتلاكه.

ويكشف تتبع عناقيد المجازات المستخدمة في لحظة معيّنة من الزمن المواقف السائدة حيال نشاط الترجمة، ففي العصر الذي اتسم بنمو تجارة العبيد وبتحول في نظرة الدول الأوروبية إلى بقية العالم، نجد أن مجازات الترجمة في القرن السابع عشر توحي بأشياء كثيرة.

فالتمهيد الذي كتبه بيرو دابلانكور Perrot d Ablancourt لترجمته لكتاب (تاريخ تاسيتوس) على سبيل المثال يحتوي على جملة تفيد بأنه تتبع تاسيتوس "خطوة بخطوة" كعبد أكثر منه كصاحب(12). بينما يُقرر دراين في تقديمه (للإنيادة) "بأننا عبيد نكدُّ في مزرعة رجل آخر، فنحن نزرع الكروم، ولكن النبيذ يخص مالكه"(13).

إن التعبير المجازي بأن المترجم ليس إلا عبداً أو خادماً للنص المصدر (النص الأصلي) تعبير قوي بقي حيّاً حتى فترة طويلة من القرن التاسع عشر، ويتضمن هذا المجاز فكرة سيطرة مؤلف نص المصدر على نص الهدف الخاضع لـه. ومن الأصوات الوحيدة التي عبرت عن صورة مختلفة لعملية الترجمة صوت نسوي، هو صوت مدام دي جورني Madame de Gourny والتي اقترحت في عام 1623، إن القيام بعملية الترجمة:

يعني توليد عمل من جديد. توليد ـ أقول ـ لأنه يتعين أولاً أن نقوم بتفكيك (الأدباء القدماء) باستخدام تفكير عميق وثاقب، حتى يعاد تركيبهم مرة أخرى بعملية ماثلة، تماماً مثل تحليل اللحم داخل بطوننا من أجل تكوين أجسادنا(14).

إن الإخلاص لنص أصلي/ زوج بشكل مجازي يُصور الترجمة والإخلاص الذي يبديه العبد نحو سيده كلاهما يعكس تغيرات عميقة في القراءة والكتابة في عالم ما بعد عصر النهضة. إن رحلات الإكتشاف أخذت في تبديل وجهات النظر، والعالم الجديد الذي ينتظر قيام الأصول الأوروبية الاستعمارية القوية باختراقه وإخصابه كان يتم وصفه باستمرار، كما أوضحنا في فصول سابقة ـ بتعابير جنسية. ويشير فوكو بالمثل إلى التغيرات الهائلة التي حدثت في اللغة: "في القرن السادس عشر كان المرء يسأل نفسه كيف يمكن معرفة أن إشارة ما كانت تشير في الواقع إلى ما تشير إليه، ومنذ القرن السابع عشر أخذ المرء في التساؤل كيف يمكن الربط بين الإشارة والشيء الذي تشير إليه".(15)

إن الأبحاث التي تجري الآن عن اللغة المجازية التي يستخدمها المترجمون تمثل جانباً مهماً من جوانب المرحلة الثالثة لدراسات الترجمة. فكثير من الأبحاث في أوائل الثمانينيات على الرغم من ادعاءاتها بأنها لا تفرض معايير خاصة كانت ما تزال مرتبطة بالتصريحات، والرسوم البيانية، والجداول التوضيحية، والتوكيدات عن ممارسة الترجمة، مما دلل على الأصول البنيوية لمجموعة الأنظمة المتعددة. ولكن بظهور "مدرسة المعاملة" في منتصف الثمانينيات تنوعت الأبحاث في مجال دراسات الترجمة ككل تنوعاً هائلاً. وهذه المرحلة الثالثة، التي يمكن أن نطلق عليها اسم ما بعد البنيوية، تفهم الترجمة على أنها واحدة من عمليات عدّة تقوم بالتعامل مع النص، وحيث تحل فكرة التعددية مكان عقائد الإخلاص لنص اللغة المصدر، وحيث أن فكرة النص الأصلي فيها تجابه بالتحدي من عدة وجهات نظر.

ويقترح أندريه لوفيفر، على سبيل المثال، إنه يتعين دراسة الترجمة إلى جانب ما يسميه "إعادة الكتابة" وذلك لأن:

إعادة الكتابة، سواء كانت على شكل نقد أو ترجمة (ويمكنني أن أضيف كتابة التاريخ، وفن تجميع المقتطفات) تصبح استراتيجية بالغة الأهمية يستخدمها الأوصياء على أدب ما لتطويع ما هو "أجنبي" (من حيث الزمن أو الموقع الجغرافي أو كليهما) ليلائم معايير الثقافة المستقبلة. وبهذا الشكل تصبح إعادة الكتابة دليلاً على الاستقبال ويمكننا تحليلها، من هذا المنطلق. وهذان السببان كافيان على ما يبدو لكي نعطي دراسة إعادة الكتابة مكانة أكثر مركزية في كل من النظرية الأدبية والأدب المقارن(16).

إن المحاجّة التي يطرحها لوفيفر مقنعة، حيث أن الترجمة بحاجة إلى اعتبارها استراتيجية أدبية مهمة، ودراسة الترجمات داخل إطار إعادة الكتابة ستكشف أنساقاً من التحول في الاستقبال داخل نظام أدبي معين. ويلفت لوفيفر أنظارنا إلى أهمية دور كتابة التاريخ وفن تجميع المقتطفات وهما مجالان جديدان من مجالات النمو في أبحاث دراسات الترجمة، كما تشهد بذلك أعمال أرمين بول فرانك Armin Paul Frank وزملائه في غوتينجن(17).

إن ظهور نظرية الأنظمة المتعددة في أوائل السبعينيات أدخل الفكر الإيديولوجي إلى دراسة الترجمة. وتؤكد المحاولات الأولى التي قام بها لوفيفر عام 1976 لصياغة بيان عمل لدراسة الترجمة بوصفه حقلاً معرفياً ناشئاً هذا التمييز المهم:

إن هدف هذا الحقل العرفي هو إنتاج نظرية شاملة يمن أن تُستخدم أيضاً دليلاً في عملية إنتاج الترجمة. ومن الأفضل للنظرية أن يتم تطويرها على أسس تبتعد تماماً عن الوضعية الجديدة أو النظرية التأويلية من حيث الروح... كما يجب أن يتم اختبار هذه النظرية بصورة دائمة بوساطة الحالات التاريخية(18).

وبعد ذلك بخمسة عشر عاماً، أعادت باسنيت ولوفيفير صياغة هذا الهدف في ضوء التطور الهائل الذي حدث في الفترة التي انقضت منذ ذلك الحين:

مع تطور دراسات الترجمة باعتبارها حقلاً معرفياً قائماً بذاته وله منهجيته المستمدة من علم المقارنة والتاريخ الثقافي. فإن الترجمة أصبحت قوة مؤثرة من قوى الصيغة في تطور الثقافة العالمية ولا يمكن إجراء دراسة أدبية مقارنة دون الاهتمام بالترجمة(19).

إن ما حدث من تقدم في مجال تاريخ الترجمة، بمعنى تاريخ تقنيات الترجمة، والإنتاج، والتوزيع والتمويل للترجمات، والمدارس ومجموعات المترجمين، والدور الذي تقوم به الترجمات في أوقات معيّنة، كل هذا سلط الضوء أخيراً على مشكلة المصطلح. ويبدو أن التوكيد على فكرة "الدقة" وفكرة "الإخلاص" يعود إلى موقف القرن السابع عشر تجاه نشاط الترجمة. "فالدقة" تشير إلى كل ما هو عملي، ودقيق، ويمكن قياسه وتحديد كميته، بينما تحمل فكرة "الإخلاص" مضموناً ثنائياً: فالزوجة الصالحة تُخلص لزوجها، والخادم يُخلص لسيده، وكلاهما في الواقع أدنى بالنسبة للنص الأصلي.

ففي القرن السابع عشر نجد أنفسنا فجأة أمام نماذج مختلفة من أنشطة النقل بين اللغات ولكنها توصف جميعها بالطريقة نفسها، والترجمة كما يشير إليها الأدباء الذين انشغلوا بعملية ترجمة النصوص الكلاسيكية هي نشاط يتطلب حساسية أدبية عالية. ودرايدن ـ على سبيل المثال ـ على الرغم من إشارته إلى المترجم بأنه عبد للنص الأصلي في المقتطف الذي أوردناه سابقاً يقرر أيضاً في تمهيده لكتاب (حياة لوسيان) في عام 1711 أن المترجم:

ينبغي أن يمتلك بنفسه كل شيء وأن يفهم عبقرية وحس مؤلفه، وطبيعة الموضوع والمصطلحات الفنية للموضوع المطروح، عندها يستطيع أن يُعبرّ عن نفسه بحق، وبحيوية كما لو كان قد كتب النص الأصلي ذاته؛ بينما نجد أن المرء الذي ينقل كلمة بكلمة يفقد الروح كلها في عملية النقل المملة تلك(20).

والكلمة الأساسية هنا هي كلمة "امتلاك" فدرايدن يجادل بأن المترجم يتعين عليه أن يمتلك بنفسه كل شيء يقدمه الكاتب، عندما فقط يستطيع أن يخلق شيئاً فيه حياة وحيوية تماثل النص الأصلي. ويعني هذا أن العمل المترجم يمكن بالفعل أن يصبح نصاً أصلياً في حد ذاته، وإن كان هذا لن يحدث لو قام المترجم "بالنقل" كلمة بكلمة.

إن ما يبدو لأول وهلة وكأنه تعارض في الآراء التي يُبديها الكاتب نفسه هو في الواقع مجرد إدراك للأشكال المختلفة لنشاط الترجمة. لقد كان من نتائج تطور القواميس الثنائية، وكتب القواعد اللغوية، والكتب المقررة لدارسي اللغة المبنية على النقل الحرفي للكلمات بين اللغات أنه تم تطبيق نوع من الترجمة داخل الأنظمة التعليمية يقوم على فكرة الدقة التي يمكن حسابها. ومن أجل قياس كفاءة الطالب في دراسة لغة أخرى فإن المطلوب هو "دقّة" حرفية في ترجمة نص لغة المصدر. ولكن في الوقت ذاته. وكما أدرك درايدن، فإن ترجمة الشعر التي تستخدم الأسلوب نفسه سينتج عنها كارثة.

إن ضرورة "الدقة" في الترجمة واستخدام الترجمة وسيلة لتعليم اللغات الأجنبية قد أرست دعائمها منذ القدم وما تزال معنا حتى الآن. ولكن المشكلة التي تظل تجابهنا هي أن القيام بعملية ترجمة نص ما من أجل إثبات الكفاءة في لغة المصدر أو الهدف؛ أي أن الاستيعاب الكامل لقواعد اللغة وتراكيبها يختلف عن الترجمة بمفهوم تفكيك النص الأدبي وإعادة تركيبه حتى ولو كانت المصطلحات المستخدمة هي واحدة في الحالتين. وعلاوة على ذلك فإن التغيرات التي حدثت في القرن السابع عشر في الإنتاج الضخم للكتب وظهور سوق جديدة من القراء كان يعني أن إنتاج النصوص الأدبية أصبح بسرعة من الأعمال المهنية المهمة. ولقد حدثت العملية ذاتها في المسرح. ومن الجدير بالملاحظة أن عدداً كبيراً من المسرحيات التي قدمت على مسارح لندن منذ نهاية القرن السابع عشر كانت أعمالاً مترجمة. ومن أجل تلبية مطالب السوق كانت هذه الترجمات تتم بسرعة وعلى أيدي أناس لا يملكون الكفاءة المطلوبة. ولقد علّق العديدون من النقاد المعاصرين على التباين بين نوع الترجمة التي حظيت بها النصوص الكلاسيكية وبين ترجمات نصوص يمكن بيعها لسوق كبيرة على الرغم من أنه في هذه الحالة أيضاً ظلت المصطلحات المستخدمة لوصف هذه الأنشطة واحدة.

إن الفوضى التي نجمت عن استخدام المصطلحات نفسها في وصف الترجمة بأنها أداة تعليمية ونشاط لـه مكانة أدبية رفيعة، وبأنها عمل يقوم به المدّعون لتلبية احتياجات ضخمة ـ هذه الفوضى ما زالت معنا حتى الآن، وتساعدنا في فهم المشاعر المتصارعة حول عملية الترجمة ككل. لقد ورثنا تراثاً من التاريخ المضطرب لدرجة أن كلمة "الترجمة" ذاتها تثير مجموعات متباينة من الاستجابات، ترتبط بمجموعات مختلفة من الافتراضات والتوقعات حول عملية الترجمة. ومن المثير أن نلاحظ أن الدور التعليمي هو الدور الذي اكتسب على ما يبدو أكبر قوة، لأنه هنا تُصبح "الدقّة" بوصفها شيئاً قابلاً للقياس فكرة في غاية الأهمية.

ويعلّق إزرا باوند Ezra Pound على المغالطة التي نقع فيها عندما نطبق هذه المعايير على الترجمة الأدبية:

لقد دمرت قدرتي على كتابة النثر الإنكليزي لمدة خمسة أعوام، محاولاً أن أكتب الإنكليزية كما كان تاسيتوس يكتب اللاتينية. كانت النتيجة سيئة جداً. ولكنني تعلمت شيئاً مهماً من ذلك. فأنا أعرف الآن أن عبقرية اللغة الإنكليزية هي ليست نفس عبقرية اللغة اللاتينية(21).

وفي مجال آخر رداً على هجوم بعض الباحثين عليه بسبب "عدم دقة" ترجمته لكتاب (بيعة سيكستوس بروبيرتيوس) Homage to Sextus Propertius دافع عن عمله كما يلي:

لم يكن هنالك أي مشكلة حول الترجمة، بغض النظر عن الترجمة الحرفية. انحصرت مهمتي في إحياء رجل ميت، أي في تقديم شخصية حية. وهيل (وهو أكثر أعداء باوند تحمساً) باعتباره أستاذاً للأدب اللاتيني ومثالاً حياً للأسباب التي تكمن وراء عدم قراءة الشعراء اللاتينيين، ومثالاً يوضح السبب وراء رغبة المرء في نقل الشعراء من المتفقهين في اللغة، يجب أن يكون منزهاً عن الخطأ وبلا هفوات. وليس لديه أي مانع من الانتحار لو صدر عنه خطأ في أي موقع.. إن قناع البراعة هو بالضبط ما لم أقم بادّعائه، وهو بالضبط ما قذفت به إلى كومة النفايات(22).

ويدافع باوند عن عمله من خلال مجاز مقصود: تشبيه إعادة إنسان ميت مرة أخرى إلى الحياة. إن مفهومه عن الترجمة يركز على النص الهدف، وهو يرى أن مهمته تنحصر في إيجاد قرّاء يقرؤون شاعراً ميّتاً. وفي هذا، يتوافق رأي باوند حول مهمة المترجم مع وجهة نظر والتر بنجامين Walter Benjamin الذي يستخدم أيضاً تشبيه الترجمة بالحياة بعد الموت وذلك في مقدمته الشهيرة للترجمة الألمانية لكتاب بودلير (صور في حياة الباريسيين) 1923. ولقد اكتشف من جديد منظرو الترجمة في الثمانينيات مثال بنجامين وأصبح واحداً من أهم النصوص عن نظرية ترجمة ما بعد الحداثة. إن فهم دريدا لبنجامين في مقالة "أبراج بابل" 1985، يلعب بأفكار النص الأصلي والترجمة وبمشكلة أين يتوضع المعنى. وباختصار هو في حد ذاته ترجمة. والنتائج المنطقية لتفكير دريدا عن الترجمة هي إلغاء الازدواجية بين النص الأصلي والمُترجم، المصدر والنسخة، ومن هنا الوصول لنهاية الرأي الذي يحدد المكانة الثانوية للترجمة(23) لقد أعلن بنجامين من قبل أهمية دور الترجمة في تعزيز الحياة وبوصفها عملية تحويلية: "فالترجمة تأتي لاحقاً للأصل، وحيث إن الأعمال المهمة في الأدب العالمي لا تجد المترجمين المناسبين في لحظة ولادتها، فترجمتها تشير إلى مرحلة من مراحل حياتها المستمرة"(24). فالترجمة هي إذاً نشاط لـه خصوصية معيّنة، حيث إنها تُمكن النص من الاستمرار في الحياة داخل سياق نص آخر، ويُصبح النص المترجم نصاً أصلياً بسبب استمرار وجوده في سياق جديد.

إن اهتمام دريدا والفلاسفة المعاصرين الآخرين هو دليل آخر على الأهمية المتعاظمة للترجمة(25). وعلى تزايد الدراسات البينية في مجال دراسات الترجمة. ومع تزايد أعداد الدراسات حول جوانب الترجمة التي يقوم بها الفلاسفة، ومؤرخو الأدب والثقافة، وعلماء اللغويات الاجتماعية، ومُنظرو الأدب، فإن المصطلحات السلبية التي كانت سائدة في مناقشات الترجمة بدأت أخيراً في الاختفاء. وهناك فروق هائلة بين الشكاوى القديمة الطراز عن عامل الفقدان في الترجمة وبين الفكرة الحديثة عن الترجمة في أنها تُعطي حياة جديدة لنص اللغة المصدر. وفضلاً عن ذلك، فبينما يكتشف مؤرخو الترجمة المزيد حول سلسلة نسب الترجمة فإن نقل النص من لغة إلى أخرى يبدو بطريقة متزايدة عنصراً حيوياً في التطور الثقافي.

إن معظم الباحثين الذين اتبعوا إيفان زوهار ومدرسة الأنظمة المتعددة انطلقوا من أوروبا، وإن كان بعضهم أيضاً من الولايات المتحدة، وكان إتجاههم الأساسي هو التاريخ. ومن المثير أن نقارن استمرار ارتفاع شأن تاريخ الترجمة بعملية مشابهة تحدث في مجال دراسات النسوة، والنتيجة في كلتا الحالتين هي مراجعة مستمرة للكثير من افتراضاتنا حول التاريخ الأدبي والثقافي. وفي الفصل السادس اقتراحنا أنه ربما كانت هناك طريقة بديلة في النظر ـ على سبيل المثال ـ إلى القرن الخامس عشر، وهو عصر يُعد بصورة تقليدية فترة قاحلة في الأدب الإنكليزي لأنه لم يُنتج أدباء "عظاماً". ولو أننا غيرنا من منظورنا قليلاً ولاحظنا وفرة الترجمات في هذا العصر لوجدنا أن القرن الخامس عشر مثال تقليدي لعصر يمر بمرحلة النظر إلى خارجه بحثاً عن النماذج الأدبية ومستخدماً في ذلك المترجمين وسيلة لإعادة الحيوية لنظام الهدف. ولا توجد أبحاث كافية عن الترجمة في العصور الوسطى وعصر النهضة، تدرس ليس فقط الاستراتيجيات التي استخدمها المترجمون، ولكن أيضاً الدور الذي أدته الترجمات في تطوير الأنظمة الأدبية(26).

لقد أشرنا سابقاً في هذا الكتاب إلى أن الكثير من الأبحاث المثيرة، والمبتكرة المقارنة تجري الآن خارج أوروبا وغالباً تحت مسميات تختلف عن المسميات التقليدية التي يستخدمها الأكاديميون الأوروبيون، والشيء نفسه يمكن أن يُقال عن الأبحاث في مجال دراسات الترجمة.

ومما يحظى بأهمية خاصة في هذا المجال نظريات الترجمة التي يقترحها الآن مترجمون من البرازيل وكندا، وهي نظريات تُقدم مجازات ووجهات نظر جديدة حول أهمية عملية الترجمة.

وتُعنى نظرية ما بعد الاستعمار بتحليل النتائج، فهي تهتم بإعادة البناء وإعادة التقويم، الأمر الذي يتضمن بالضرورة عملية ترجمة، ويقرر أشكروفت وزملاؤه ما يلي:

إن ثقافة ما بعد الاستعمار هي حتماً ظاهرة مُهجّنة تتضمن علاقة جدلية بين أنظمة ثقافة أوروبية "مطعّمة" وعلم كائنات أصلي لديه الدافع لكي يخلق ويعيد تشكيل هوية محلية مستقلة. ومثل هذا البناء أو إعادة البناء لا يمكن أن يتم إلا بالتفاعل الحي بين الأنظمة الأوروبية المسيطرة والأنظمة "الهامشية"

التي تهدم دعائم تلك الأنظمة المسيطرة، وليس من الممكن العودة إلى مرحلة النقاء الثقافي المطلق لعصر ما قبل الاستعمار أو إعادة اكتشافه، كما أنه ليس من الممكن خلق تشكيلات قومية أو إقليمية تكون مستقلة تماماً عن التضمينات التاريخية لمشروع الاستعمار الأوروبي(27).

إن ما يقترحونه هنا هو أنه لا يوجد شيء يمكن تسميته الأصل، وأن ثقافة ما بعد الاستعمار تنطوي على علاقة جدلية بين الأنظمة. ومن المهم أن نلاحظ في حالة أمريكا اللاتينية أن الحكايات الأولى عن عملية الاحتلال كانت ترتبط بمترجم يُنظر إليه بوصفه خائناً، وفي الوقت ذاته بوصفه مساعداً، إن شخصية لامالينش La Malinche وهي عشيقة كورتيز ومُترجمة ترمز إلى وجهي العملة في عملية الترجمة، فهي طبقاً لرواية تروي قصة حياتها تُمثل المرأة الهندية النبيلة التي عاشت مع كورتيز وجاهدت من أجل أن توحد بين أهلها وأهل عشيقها، وتعتبر رواية أخرى أنها خانت أهلها وباعتهم للغزاة عن طريق توفير الجسر اللغوي اللازم لهم لتدمير الحضارة المكسيكية. وثمة رواية أخرى ترى فيها ضحية للاغتصاب، أجبرت على خدمة السيد الاستعماري، واضطرت للعمل على الرغم من إرادتها وسيطاً في العملية الأكبر لانتهاك المجتمع.

إن غموض التفسيرات المتعلقة بدور لامالينش في المراحل الأولى للاحتلال ينعكس بوضوح في القائمة الطويلة للمشاعر الغامضة التي كان يشعر بها كُتّاب ونقاد أمريكا اللاتينية تجاه أوروبا باعتبارها منبعاً للنماذج الأدبية أو الأصول. ولقد اقترح حديثاً أنه بالإمكان النظر إلى أمريكا اللاتينية على أنها ترجمة لأوروبا، ولكن الترجمة هنا بمفهومها الذي اقترحه بنجامين، ودريدا، أي بمفهوم أنها حياة بعد الموت، واستمرار في البقاء، وتواصل عن طريق البعث من جديد، وليست نسخة تحاكي الأصل(28).

وفي العشرينات من القرن العشرين طرحت حركة دراسة الحداثة البرازيلية إعادة تقويم أكثر الموضوعات الأوروبية المحظورة ألا وهو موضوع أكل لحوم البشر، درس أوزوالد دي أندرادي OswalddeAndrade في كتابه (بيان أكل لحوم البشر) (29) موضوع الأسقف البرتغالي الذي التهمه الهنود البرازيليون في طقوس احتفالية لأكل لحوم البشر في عام 1554، وأشار إلى أن هناك طريقتين مختلفتين تماماً لفهم هذا الحدث. فمن المنظور الأوروبي، كان ذلك الحدث عملاً كريهاً ينتهك كل المقدسات، وخرقاً لكل أعراف السلوك المتحضر. فمهما وصلت درجة بشاعة غرف تعذيب محاكم التفتيش في أوروبا، إلا أن القائمين على عملية التعذيب لم يُقدموا على التهام ضحاياهم. لكننا لو نظرنا من منظور غير أوروبي فإن فكرة التهام إنسان يحترمه المرء من أجل امتصاص قوته أو فضائله عن طريق التضحية به كانت فكرة مقبولة تماماً. وإضافة إلى ذلك فإن الفكرة الأساسية وراء شعائر القدّاس تحتوي على ابتلاع رمزي لجسد المسيح ودمه، ولهذا بالنسبة لثقافة تتقبل فكرة التهام لحم البشر كفعل يدل على التوقير والاحترام، فإن الديانة المسيحية يمكن أن تفسر بطريقة مختلفة تماماً. إن حركة دراسة أكل لحوم البشر وجدت في هذا المنظور مجازاً يُعبر عن العلاقة بين الثقافة الأوروبية والبرازيلية.

وكما يُعبر راندال جونسون Randall Johnson عن هذه الفكرة:

تمثل هذه الحركة (موضوع أكل لحوم البشر) على نحو مجازي موقفاً جديداً نحو العلاقات الثقافية مع قوى مسيطرة، فالمحاكاة والتأثير بالمعنى التقليدي لم يعودا ممكنين، و"آكلو لحوم البشر" لا يريدون محاكاة الثقافة الأوروبية وإنما التهامها، مستفيدين من النواحي الإيجابية فيها ورافضين النواحي السلبية، خالقين ثقافة وطنية أصلية يمكن أن تصبح مصدراً للتعبير الفني لا وعاء يستقبل أشكال التعبير الفني التي تم تطويرها في مكان آخر(30).

ومن السهولة بمكان رؤية كيف قام باحثو الترجمة بتطويع هذا المجاز فيما بعد، لقد اقترح "دارسو موضوع أكل لحوم البشر" أن النماذج الأوروبية ينبغي أن تُلتهم حتى تنقل مزاياها إلى أعمال الأدباء البرازيليين، فمن خلال هذه الصور يحدث تحول في علاقات القوى بين الثقافة الأوروبية والبرازيلية، فالكاتب البرازيلي لا يُقلد بأي حال من الأحوال التقاليد الأدبية الأوروبية ولا يخضع لها، كما أن الاحتجاج لا يعني رفض هذه التقاليد دفعة واحدة. فما يحدث هو أن الأديب البرازيلي يتفاعل مع الثقافة المصدر ويستفيد منها ولكنه في النهاية يخلق شيئاً جديداً تماماً. ويكتسب هذا المجاز واقعاً خاصاً عندما يتعلق بالترجمة، فالمترجم يلتهم نص لغة المصدر ويعيد خلقه من جديد، تماماً كما اقترحت مدام دي جورني منذ حوالي أربعة قرون.

لقد كان هارالدو وأوغوستو دو كامبوس Haraldo and Augusto de Campos أهم ممارسي ومنظري فكرة أكل لحوم البشر بالنسبة للترجمة. وتمحو أبحاثهما بترو الحدود الفاصلة بين أنظمة المصدر والهدف، وهكذا فإن ترجمة هارالدو دو كامبوس لمسرحية غوته (فاوست) التي نُشرت عام 1979 كان عنوانها (الإله والشيطان في فاوست غوته). ويؤكد هذا العنوان الصلة الوثيقة بين غوته الكاتب وشخصية فاوست التي كتبها كما يشير مباشرة إلى موضوع العمل، ألا وهو الصراع بين ما هو شيطاني وما هو إلهي. ويؤكد أيضاً على نحو قاطع وجود المترجم/ المؤلف وعلاقته بالمبدع الألماني لقصة فاوست. ولكن بالنسبة للقراءة البرازيليين فإنها تعني شيئاً آخر أيضاً: فهي إشارة مباشرة لفيلم غلوبير روشا Glauber Rocha وعنوانه (الإله والشيطان في بلاد الشمس)(31). وكما تُبين إلسي فيرا Else Veira:

إن الإهتمام بالعنوان يوحي أن الثقافة "المستقبلة" سوف تتداخل مع الثقافة الأصلية وتُحدث فيها تحولاً.. فمن العنوان يمكننا القول إن الترجمة ليست سرياناً في اتجاه واحد من الثقافة المصدر إلى ثقافة الهدف، بل عملية تسير في طريقين عبر الثقافتين(32).
وعلاوة على ذلك، فإن دو كامبوس لا يصف ما يقوم به بأنه "ترجمة" بل "عملية تبادلية بين الشيطان وفاوست" ويجادل بأن هذا المشروع الشيطاني "يهدف إلى محو فكرة الأصل،و إلغاء النص الأصلي" (33). فالترجمة بالنسبة لـه هي عملية عضوية، إنها عملية التهام نص لغة المصدر، وعملية تحول ومص للدماء، فالترجمة، على حد قوله ـ هي عملية نقل دم(34).
والمجازات التي تصور الترجمة بأنها عملية أكل لحوم البشر أو عملية مص للدماء، التي بها يقوم المترجم بمص دم نص لغة المصدر لكي يزيد من قوة نص الهدف، أو عملية نقل للدماء يتم إعطاء المتلقي فيها حياة جديدة، كل هذه الصور يمكن اعتبارها مجازات جذرية تنبع من نظريات ما بعد الحداثة وما بعد الاستعمار الخاصة بالترجمة. ومما لـه دلالته أنها جميعاً ترتبط بتطورات أخرى حدثت لنظرية الترجمة التي ناقشناها سابقاً، فجميعها تشترك في رفضها لتراتبية القوى التي أعطت مكانة متميزة لنص اللغة المصدر وخصّت المترجم بدور ثانوي.
وتُلخص إلسي فيرا أهمية نظرية أكل لحوم البشر فيما يتعلق بممارسة الترجمة كما يلي:
إن الفلسفة الترجمية القائمة على فكرة أكل لحوم البشر وذلك بالتغذي من مصدرين هما نص المصدر وأدب الهدف، وإلى الحد نفسه، القراءة المعكوسة للترجمة التي قام بها بنجامين ودريدا تكشف عن عدد من المشكلات المعرفية التي يعجز علم النقل التقليدي عن حلها. أو ـ لو استخدمنا مصطلحات بنجامين ـ فإن علم النقل التقليدي يتطلب ترجمة، ومراجعة... ، وإذا أصبحت الترجمة، حسب فلسفة أكل لحوم البشر، تدفقاً عبر طريقين، فإن استخدام مصطلحي "المصدر" و"الهدف" يغدو من دون معنى. وبنفس الطريقة، فإن علاقة القوة بين المصدر والهدف، والأعلى والأدنى تتوقف عن الوجود(35).
ويتميز البحث الجديد في مجال دراسات الترجمة في البرازيل بعدد من المجازات العضوية، وغالباً العنيفة منها، والتي تقف في تناقض حاد مع المجازات الأكثر لطفاً التي تصف الترجمة بأنها نشاط خضوع. وعلى نحو مشابه، فإن تطورات هذا الحقل في كندا منذ منتصف الثمانينيات قد أكدت على الجانب العضوي، وإن كان أساساً من مفهوم جديد للعلاقات الجنسية، ومن منظور نسوي.
لقد اقترحت هيلين سيكو Helene Cixous أن الكتابة "النسوية" تحدث بين قطبين هما الذكر والأنثى: "الكتابة هي بدقة أن يتحرك المرء في منطقة تقع بين اثنين مفتشاً في الوقت نفسه الشيء ذاته والآخر وهي عملية لا يحيا شيء من دونها، معلناً بذلك عمل الموت"(36). ولقد تبنت مناقشاتها المنظرات النسويات للترجمة فوق فكرة سيكو عن "البينية" وطورنها بطرق جديدة. وتُعلق نيكول وارد ـ جوف Nicole Ward Jouve على سبيل المثال وهي كاتبة وناقدة ثنائية اللغة والثقافة، قائلة:
إن المترجم هو كيان بيني. فهو أو هي مثل الكلمات المترجمة يتأرجح بصورة لا تنتهي بين المعاني. وهو أو هي يحاول أن يكون الوسيط، وأن يشير بطريقة ماكرة إلى القراءات الممكنة في لغة أجنبية إلى جانب ما توفره الترجمة المنتقاة.. إنك تُقاد إلى التأمل كيف يتم بناء ترجمات خاصّة. وما الذي يضيع منها وما الذي يُكتسب، وما الذي يتغير وكيف، عبر المرور من لغة إلى أخرى(37).
لقد نظرت الفكرة الثنائية القديمة عن الترجمة إلى النص الأصلي والنص المُترجم بوصفهما قطبين. أما النظرية النسوية للترجمة فهي تركز على المساحة التفاعلية بين القطبين، وتلاحظ أن هذين القطبين كانا ـ دوماً ـ يُفسران عبر مصطلحي المذكر والمؤنث. إن الأساس الذي يستند إليه مجاز "الجميلات الخائنات" هو أن النص المصدر أو الأصل هو مذكر وذو قدرات فائقة، بينما يكون نص الهدف مؤنثاً وخاضعاً. والنظرية النسوية للترجمة، عبر احتفالها بصفة البينية، تعيد بناء المجال الذي تحدث فيه الترجمة بطريقة مزدوجة النوع، أي بحيث لا تنتمي لنوع دون آخر.
إن بعض الأعمال البحثية النسوية المثيرة في كندا قد ركزت على المنظّرات والمترجمات ذوات الميول الجنسية الشاذّة والمنظرين والمترجمين ذوي الميول الجنسية الثنائية. فالمجموعة التي تعمل مع نيكول بروسارد Nicole Brossard وحولها، على سبيل المثال، يرفضون كلا من النقد الذي يواجهه الكاتب والنقد الأكثر حداثة الذي يوجهه القارئ، ويجادلون بأنه لا ينبغي إعطاء أولوية للكاتب أو للقارئ.
وتصف كاثي ميزي Kathy Mezei عملية الترجمة بأنها "عمل مركب من القراءة والكتابة" مدركة أن المترجم هو قارئ وكاتب في آن واحد: "عندما أترجم فأنا أقرأ النص... ثم أعيد قراءة النص وأعيد قراءته مرّة أخرى، وبعدها أكتب باللغة الخاصة بي، بكلماتي: فأنا أكتب ما قرأت، وهذه القراءة تعيد كتابة ما أكتب"(38). وهذه فكرة عن الترجمة مختلفة كثيراً عما اقترحه جورج شتاينر George Steiner، الذي يرى أن الترجمة تنطوي على عملية "اختراق امتلاكي" لنص لغة المصدر بحيث يتم "أسر" النص وبعدها بقوم المترجم بالتعويض عن هذه الفعلة العدوانية بإشارة إلى النص الشرعي(39).
وقامت باحثة ترجمة كندية أخري وهي باربارا غودار Barbara Godard بدراسة العلاقة بين أبحاث الترجمة النسوية ونظرية الترجمة لما بعد الحداثة، وناقشت بأنه على الرغم من أن فكرة "الاختلاف" تقليدياً كانت تمثل موضوعاً سلبياً إلا أنها في النظرية النسوية للترجمة أمر إيجابي:

إن الاختلاف، كما حاولت النظرية النسوية أن توضح، هو عامل رئيس في العمليات المعرفية وفي التطبيقات النقدية.. فالمترجمة النسوية وهي تؤكد اختلافها النقدي وبهجتها بعملية إعادة القراءة وإعادة الكتابة غير المحددة تعرض متباهية إشارات عن تعاملها مع النص. وسيتضمن التصرف النسوي مع النص استبدالاً لصورة المترجم بوصفه شخصاً متواضعاً، مُنكراً للذات(40).
وتدعي غودار أن المترجمة النسوية غير متواضعة وهي تتَباهى بامتلاكها للنص وإعادة امتلاكها لـه. والمترجم بالنسبة لها لا يمحو ذاته، وهي مثل المترجمين البرازيليين "الشيطانيين" تؤكد حقها في تشكيل نص المصدر والتصرف فيه. وتصرح سوزان دو لوتبينيير ـ هاروود وهي باحثة أخرى تابعة لمدرسة الترجمة الكندية بأن ممارستها للترجمة هي نشاط سياسي، وأن الترجمة هي فعل الابتكار اللغوي الذي كثيراً ما يزيد النص الأصلي غنى بدلاً من أن يخونه"(41).
إن ما تشترك فيه كل من مجموعتي منظري الترجمة البرازيليين والكنديين هو هدف الاحتفاء بدور المترجم، وإبراز دوره عن طريق فعل انتهاك يرمي لإعادة بناء التراتبيات الأبوية / الأوروبية القديمة من جديد. فالترجمة من هذا المنظور هي في الحقيقة نشاط سياسي لـه أهمية عظمى. ويستخدم هارالدو وأوغستو دو كامبوس الترجمة وسيلة لتأكيد حقهما باعتبارهما مواطنين برازيليين في إعادة قراءة الأدب الأوروبي المعترف به وإعادة امتلاكه، بينما تنظر النساء الكنديات إلى الترجمة بوصفها عملية أساسية لكونهن ناطقات بلغتين ونسوة يكافحن ضد القيم اللغوية/ الذكورية. وتسعى كل من المجموعتين لإيجاد ممارسة ومصطلحات ترجمية تُعبر عن الانفصال عن سيطرة التراث الأوروبي حتى وهو في حالة الانتقال. وتقترح كل من هاتين المجموعتين بطريقتها المختلفة مفهوماً للترجمة يستند إلى نظرية ما بعد الاستعمار، ويعارض النظرة الاستعمارية القديمة، الأولى عن طريق استخدام لغة الدم والموت المجازية، والأخرى باستخدامها لسلسلة من المجازات المشتقة من فكرة "اللغة الأم". وكما يُذكرنا هنري ميشونيك Henri Meschonnic فإن "النزعة الاستعمارية الثقافية تميل إلى نسيان تاريخها ذاته، إلى حد عدم القدرة على تمييز دور الترجمة في الثقافة"(42). ولهذا فإن إعادة النظر الجذرية في موضوع الترجمة هي عنصر أساسي من عناصر الدراسات الأدبية لما بعد الاستعمار. إن النظر إلى التاريخ الثقافي عن طريق تاريخ الترجمات وكيفية استقبالها في السياق الهدف يمكن أن يُسلط ضوءاً جديداً على العلاقات الداخلية المتبادلة بين الآداب، بالإضافة إلى تحدي التراتبيات المعروفة من الأدباء "العظام" و"الثانويين" أو من الفترات "الكبرى" أو "الصغرى" للنشاط الأدبي.
وقد قدمت نظرية الأنظمة المتعددة التي اقترحها إيفان ـ زوهار أحد السبل نحو تحقيق عملية إعادة الدراسة هذه، ولكن على نحو معادل، كانت أعمال المترجمات النسويات الكنديات الناطقات بلغتين وأعمال المدرسة البرازيلية تُظهر أن هناك طرقاً بديلة لتحدي التهميش التقليدي للترجمة.
وقدم إيفان ـ زوهار طريقة تفكير جديدة حول التاريخ الأدبي، كما قدم الأخوان دو كامبوس طريقة جديدة للتفكير في العلاقة بين نصوص اللغة المصدر ونصوص اللغة الهدف وذلك بإعطاء أولوية لدور المترجم في تلك العلاقة. بينما ترفض نيكول بروسارد وسوزان دو لوتبينيير هاروود أي تصور عن المعارضات الثنائية وحاولتا اكتشاف المساحة الحيوية التي تقع في المجال البيني.
إن المدى غير الاعتيادي للدراسات التي تجري في الوقت الراهن في مجال دراسات الترجمة، والدوريات الجديدة التي تظهر إلى الوجود، وانتشار المؤتمرات الدولية، وأعداد الكتب المؤلفة ورسالات الدكتوراه التي تُنتج كلها تشهد على حيوية هذا الحقل الدراسي الذي كان يُعد هامشياً وبلا هيبة من قبل. وكون دراسات الترجمة تقوم على منهجيات متنوعة فقد أصبحت حقلاً دراسياً بينياً أصيلاً، ولعله من الأفضل استخدام مصطلح مثل "الدراسات بين الثقافية" لوصف هذا الحقل. إنه لمن الصعب الآن أيضاً أن نعتبرها مجرد فرع ثانوي من فروع الأدب المقارن، ويعود ذلك جزئياً إلى أن مصطلح "الأدب المقارن" وكما حاولنا أن نوضح في هذا الكتاب قد أصبح ذا معنى ضئيل اليوم (إذ لم يكن ذا معنى كبير منذ البداية)، وجزئياً أيضاً إلى حقيقة أن دراسات الترجمة ذات مجال حيوي ومهم، بينما يعاني الأدب المقارن بوصفه ممارسة شكلية من تدهور واضح.
وهناك بالطبع مدارس فكرية مختلفة حول العلاقة بين دراسات الترجمة والأدب المقارن. وهناك البعض الذي ما زال يعد الترجمة نشاطاً هامشياً، ويرفض أفكار مجموعة الأنظمة المتعددة ويتمسك بمفهومه عن الأدب بوصفه قوة تحضُّر عالمية. هؤلاء الباحثون يميلون بوضوح في توجههم إلى المركزية الأوروبية، ويستمرون بإيمانهم باستمرارية الأدب المعترف به وما يحتوي عليه من أعمال أدبية "عظيمة". ثم هناك أولئك أيضاً يجادلون بأنه يتعين على دراسات الترجمة أن تنْفَضَ عن علاقاتها بالأدب المقارن مرة واحدة، وأن الدراستين ليس بينهما موضوع مشترك كما أن لهما اهتمامات ومنهجيات مختلفة. ويجادلون بأن الأدب المقارن ما زال محصوراً في لوالب الشكلية، وما زال يُصارع وضعه الدائم الأزمة، وأن اقتران مجال دراسات الترجمة الجديدة النامي مع الحالة الحرجة للأدب المقارن لابد وأن يُخربه حيث إن مجاله الحقيقي هو مجال تاريخي ولغوي.
ويبدو أن هذين الموقفين لا يستحقان أن نتتبعهما. وقد سعينا هنا أن نوضح أن أزمة الأدب المقارن تأتي من تراث المركزية الأوروبية الوضعي الذي أورثنا إياه القرن التاسع، عشر كما تأتي من رفض التضمينات السياسية في عملية النقل بين الثقافات والتي هي عملية أساسية لأي نشاط مقارن. كنا قد ناقشنا أيضاً بأن ما يُسمى بالأزمة لم يتعرض لـه المقارنون الأفارقة والهنود والصينيون أو الأمريكان اللاتينيون لأنهم انطلقوا في دراساتهم للأدب المقارن من قاعدة إيديولوجية مختلفة، ولم يتخذوا كنقطة

بداية فكرة مجردة عن قيم جمالية عالمية تتعدى حدود الثقافات بل الاحتياجات الآنية لثقافتهم ذاتها. ومن أهم هذه الاحتياجات التي عرفوها على نحو متواصل هي الحاجة لإغناء لغتهم (أو لغاتهم) القومية وتطويرها. وتقدم لنا نظرية الأنظمة المتعددة طريقة للنظر إلى عملية التطور لا من خلال التأثيرات والحركات بل من خلال وسيلة ملموسة من سياسة الترجمة والاستراتيجيات الترجمية. إن أسئلة مثل ما الذي يُترجم، ومتى ومن يقوم بالترجمة، وكيف تُستقبل الترجمة وما هي مكانتها في الثقافة الهدف، كلها أسئلة جوهرية، وقد أخذ في طرح هذه الأسئلة ليس أولئك الذين يلقبون أنفسهم باسم المتخصصين بالأدب المقارن بل هؤلاء الذين يقولون إن مجال تخصصهم هو دراسات الترجمة. فالترجمة لها علاقة بالسلطة والقوة، وكما يُعبر أندريه لوفيفير عن ذلك:

ليست الترجمة مجرد "نافذة مفتوحة" على عالم آخر" أو أياً من هذه التعبيرات الزائفة المستهلكة، ولكنها قناة تُفتح، وغالباً ما يُقابَل هذا بإحجام غير قليل، وتنفذ عبرها التأثيرات الأجنبية إلى الثقافة المحلية، فتتحداها بل تساهم أيضاً في تحويل مسارها(43).

وتُناقش باسنيت ولوفيفير في مقدمتهما لمجموعة المقالات بعنوان (الترجمة، والتاريخ والثقافة) 1990، بأن الوقت قد حان لإعادة التفكير في عملية تهميش الترجمة داخل الأدب المقارن:

مع تطور دراسات الترجمة بوصفها حقلاً معرفياً قائماً بذاته، وله منهجيته المستمدة من علم المقارنة ومن تاريخ الثقافة، فإن الوقت قد حان للتفكير في ذلك ثانية. فقد أصبحت الترجمة من قوى التعبير في تطور الثقافة العالمية، إذ لم يعد ممكناً إجراء دراسة أدبية مقارنة دون الاهتمام بالترجمة(44).

وبينما يستمر الأدب المقارن في الجدل إذا كان بالإمكان اعتباره حقلاً معرفياً أم لا فإن دراسات الترجمة تُعلن وبقوة أنها حقل تخصصي، وتؤكد هذا التصريح قوة الأعمال الصادرة في هذا المجال وحيويتها على نطاق عالمي واسع. لقد حان الوقت لإعادة النظر في العلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة ومن أجل تحديد بداية جديدة.

في عام 1979 طرح مقال كتبته هايدي هارتمان Heidi Hartmann وعنوانه "الزواج غير السعيد بين الماركسية والحركة النسوية" على نحو ذكي سلسلة من المشكلات مستخدمة مجاز الزواج(45). وتساءلت الباحثة إذا كان بالإمكان إصلاح العلاقة أم أن وقت الطلاق قد حان؟ ويمكننا أن نستعير هذا التشبيه لوصف العلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة، حيث كان يوجد دائماً جانب مسيطر وآخر خاضع باعتبار الأدب متفوقاً على الترجمة. إن إعادة تحديد هذه العلاقة ستغير ميزان القوى، وستجعل دراسات الترجمة شريكاً أساسياً، ولا يعود الأدب المقارن طرفاً مسيطراً. وسيكون لهذا معنى ليس فقط من منطلق الحالة الجديدة التي وصلت إليها الأبحاث الحالية في هذين المجالين، بل من خلال الموضوعات الدراسية المختلفة أيضاً. فقد كافح الأدب المقارن مراراً وتكراراً من أجل تحديد هويته، مُصرّاً وبدرجات متفاوتة على التمسك ببعض القيم، ورافضاً الدعوة لضرورة تحديد أكثر وضوحاً لمدى هذه الدراسة ومنهجيتها، بينما اهتمت دراسات الترجمة بالنصوص والسياقات، بالتطبيق وبالنظرية، بالعمليات الثنائية والآنية، وأهم من كل ذلك بعملية التعامل التي تحدث في عملية الانتقال الثقافي الداخلي وما تتضمنه من معانٍ إيديولوجية.

ونحن في مطلع القرن الحادي والعشرين نرى أن الوقت بالتأكيد قد حان لكي ندرك أن حقبة تاريخية قد انتهت. إن الكتابة لا تحدث في فراغ، بل داخل سياق، كما وأن عملية ترجمة نصوص من نظام ثقافي معين إلى نظام آخر ليس عملاً حيادياً، أو بريئاً، أو شفافاً. إن الترجمة نشاط مشحون بقوة، وعمل انتهاكي، كما أن سياسات الترجمة تستحق اهتماماً أكبر مما حظيت به في الماضي. فقد قامت الترجمة بدور أساسي في التغيير الثقافي، وحين ندرس العمليات الثنائية لممارسة الترجمة يمكننا أن نتعلم الكثير عن وضع الثقافات المستقبلة في علاقتها بثقافات نصوص المصدر.

لقد انقضت أيام الأدب المقارن باعتباره حقلاً دراسياً، وقد غيرت أبحاث تقاطع الثقافات التي جرت في مجال دراسات النسوة، ونظرية ما بعد الاستعمار، والدراسات الثقافية، وجه الدراسات الأدبية عموماً. ويجدر بنا من الآن فصاعداً أن ننظر إلى دراسات الترجمة بوصفها حقلاً معرفياً رئيساً وإلى الأدب المقارن بوصفه فرعاً قيّماً لكنه ثانوي من فروع هذا الحقل.

الملاحظات

1. هيلير بيلوك، في الترجمة، أكسفورد، كلارندون، 1931.
2. إيتمار إيفان ـ زوهار، "نظرية الترجمة الآن"، فن الشعر الآن، 2، رقم 4، صيف ـ خريف 1981، ص 1ـ7.
3. لوري تشامبرلين، النوع واللغة المجازية في الترجمة، "في كتاب، إعادة التفكير في الترجمة (تحرير) لورانس فينوتي"، لندن، روتليدج، 1992، ص 57 ـ 74.
4. باربارا جونسون، "مفاجأة الغيرية: ملاحظات حول كتابات بول دي مان عن زمن الحرب"، في كتاب، نظرية الأدب الآن (تحرير بيتر كولبير وهيلجا جير ـ رايان، لندن، بوليتي، 190، ص 13 ـ 23.
5. إيتامار إيفان ـ زوهار، "وضع الأدب المترجم داخل النظام الأدبي المتعدد"، في كتاب، أبحاث حول فن الشعر التاريخي، 1978.

6. ماريا تيموكزو، "الترجمة كقوة في الثورة الأدبية في القرن الثاني عشر: التحول من الملحمة إلى الحكاية الرومانسية"، المقارنة الجديدة، رقم1، صيف 1986، ص 7ـ27.
7. لورانس فينوتي (تحرير)، إعادة التفكير في الترجمة: الخطاب، والذاتية، والأيديولوجيا، لندن، روتليدج، 1992، ص 5 ـ6.
8. فلاديمير ماكورا، "الثقافة كترجمة"، في كتاب، الترجمة، التاريخ والثقافة (تحرير) سوزان باسنيت وأندريه لوفيفير، لندن، بينتر، 1990، ص 64 ـ 70.
9. جوزيه لامبرت وريك فان جورب، "في وصف الترجمات"، في كتاب، التعامل مع الأدب (تحرير) ثيو هيرمانز، لندن، كروم هيلم، 1982، ص 42 ـ 53.
10. إدوارد، سابير، الثقافة واللغة الشخصية، بيركلي، لوس أنجلس، منشورات جامعة كاليفورنيا، 1956، ص 69.
11. ثيو هيرمانز، "صور الترجمة: المجاز والصور الشعرية في خطاب عصر النهضة حول الترجمة"، في كتاب التعامل مع الأدب، ص 103 ـ 135.
12. بيرو دابلانكور، تمهيد، "تاريخ تاسيتوس"، في كتاب، رسائل ومقدمات نقدية (تحرير) روجر زوبير، باريس، 1972.
13. جون درايدن، كلمة الإهداء: الإنيادة،، 1697، في كتاب حول الشعر المسرحي ومقالات نقدية أخرى (تحرير) ج. واتسون، في مجلدين، لندن ـ نيويورك، دنت ـ داتون، 1962.
14. مدام دي جورني، بعض مقتطفات من فيرجيل، باريس، 1619.
15. مايكل فوكو، ترتيب الأشياء، لندن، تافيستوك، 1970، ص 43.
16. أندريه لوفيفر، "ما كتب لابد أن يُكتب ثانيةً، يوليوس قيصر: شكسبير وفولتير وويلاند وباكينغهام" في كتاب، الاستخدام الثاني: أبحاث حول نظرية الترجمة الأدبية ودراستها التاريخية، (تحرير) ثيو هيرمانز، أنتورب، الكرّاس رقم3، ص 88 ـ 106.
17. انظر، أرمين بول فرانك، "مقتطفات الترجمة: دعوة لمحبي الإطلاع وحالة دراسية"، تارغت 1 :3، 1991، ص 65 ـ90، والتداخل الثقافي والدراسة التاريخية للترجمة الأدبية (تحرير) ك. هارالد كيتل وآرمين بول، إريك شميدت، برلين، 1991.
18. أندريه لوفيفر، "دراسات الترجمة: هدف هذا الحقل"، في كتاب، الأدب والترجمة (تحرير) ج. هولمز و ج. لامبرت و أ.لوفيفر، 1978، ص 234 ـ235.
19. الترجمة، التاريخ والثقافة (تحرير) سوزان باسنيت وأندريه لوفيفر، لندن، بينتر، 1990، ص 12.
20. جون درايدن، مقدمة لكتاب حياة لوسيان، 1711، في ج. واتسون (تحرير).
21. إزرا باوند، خطب إلى آيرس باري، 20 يوليو 1916 في كتاب، رسائل إزرا باوند 1907 ـ 1916، لندن، فابر وفابر، 1961.
22. إزرا باوند، خطاب لـ أ.ر. أوريج، أبريل 1916، في بيج (تحرير).
23. جاك دريدا، "أبراج بابل"، في كتاب، الفرق في الترجمة (تحرير) جوزيف ف. غراهام، إيثكا منشورات جامعة كورنل، 1985.
24. والتر بنجامين، "مهمة المترجم"، في كتاب، إضاءات، لندن، فونتانا، 1973، ص 69 ـ 83.
25. انظر، أندرو بنجامين، الترجمة وطبيعة الفلسفة، لندن، روتليدج، 1990.
26. انظر، مترجم العصور الوسطى، (تحرير) روجر إليس، مجلد، 1، 1989، وروجر إليس (تحرير)، الترجمة في العصور الوسطى، المقارنة الجديدة، 12، خريف 1991.
27. بيل أشكروفت وجاريث غريفيث وهيلين تيفين، الإمبراطورية تكتب ثانية، لندن، روتليدج، 1989، ص 195 ـ 196.
28. انظر، إلسي فيرا، من أجل نظرية ما بعد الحداثة للترجمة، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة ميناس جيراس، قُدّم الفصل الأول من هذه الرسالة كبحث في حلقة دراسية في كلية الدراسات العليا للأدب المقارن ودراسات الترجمة في جامعة وورِيك، وأنا شديدة الامتنان لإلسي فيرا لتعريفي بأعمال مُنظري الترجمة البرازيليين.
29. أوزوالد دو أندرادي، بيان دراسة أكل لحوم البشر، في كتاب أ. كانديدو وجي. أ. كاستيلور، الأدب البرازيلي، المجلد الثالث، العصر الحديث، ساوباولو، 1986، ص 86 ـ 74.
30. راندال جونسون، "نكون أو لا نكون: أكل لحوم البشر والقومية في الأدب البرازيلي المعاصر"، في كتاب، الرواية الحديثة في أمريكا اللاتينية (تحرير) جون كينغ، لندن، فابر وفابر، 1987، ص 41 ـ 59.
31. أنا ممتنة لإلسي فيرا لتوضيحها هذا لي.
32. فيرا، كما سبق
33. هارالدو دو كامبوس، الإله والشيطان في فاوست غوته، ساوباولو، برسبكتيفا، 1981، انظر أيضاً، العملية التبادلية بين الشيطان وفاوست، في ديسبوزيتو، مجلد7، رقم 19 و 20 و 21 و 1982، ص 42 ـ 60.
34. دو كامبوس، ص 208.
35. فيرا، كما سبق.

36. هيلين سيكو، ضحكة الميدوسا، لارك، 61، 1975، ص 39 – 54، وترجمها إلى الإنكليزية كيث وباولا كوهن، كذلك في الإشارات، 1، صيف 1986، ص 875 – 899.
37. نيكول وارد – جوف: "تطير أو تسرق ولا أكثر؟ ترجمة أعمال الحركة النسوية الفرنسية إلى الإنكليزية"، في كتاب المرأة البيضاء تتكلم بلسان ملتوٍ: النقد كسيرة ذاتية، لندن، روتليدج، 1991، ص 47.
38. كاثي ميزي، "القارئ والتدهور.. "الكتابة كقراءة، سبتمبر، 1985، ص 21 –31.
39. جورج شتاينر، بعد بابل، لندن ونيويورك، منشورات جامعة أكسفورد، 1975.
40. باربرا غودارد: "تنظير الخطاب النسوي والترجمة النسوية"، في كتاب باسنيت ولوفيفر، (تحرير)، ص 89 – 96.
41. سوزان دي لوتبينيير – هاروود: "عن الضمير هي في الآخر" تمهيد لكتاب ليز جوفان: رسائل من آخر، تورنتو، مطبعة المرأة، 1989، ص 9.
42. هنري مشونيك، "اقتراحات من أجل نظرية شعرية للترجمة" في كتاب، من أجل تنظير شعري، مجلد2، باريس، 1973، ص 308.
43. أندريه لوفيفر، الترجمة، التاريخ والثقافة: كتاب مرجعي، لندن، روتليدج، 1992، ص 2.
44. باسنيت ولوفيفر، ص 12.
45. هايدي هارتمان، الزواج غير السعيد بين الماركسية والحركة النسوية: نحو اتحاد أكثر تقدماً"، في كتاب، النساء والثورة (تحرير) ليديا سارجنت، لندن، مطبعة بلوتو، 1981، ص 1 – 42.



الوعي والإرادة
لدى الكاتب الياباني يوكيو ميشيما
الجزء الأول

بقلم: راوية جاموس

موجز البحث:

يتناول هذا البحث مفهومي الوعي والإرادة من خلال علاقتهما الجدلية بالتاريخ لدى الكاتب الياباني يوكيو ميشيما، الذي عاش ما بين عامي 1925 و1970.

ويهتم البحث بتقديم فكرة عن الأدب الياباني الذي يبدأ من القرن الرابع الميلادي، ويمتد إلى العصر الحديث، الذي يعد ميشيما أحد أبرز أعلامه في اليابان، كما يقدم فكرة عن الرواية اليابانية، وموجزاً عن حياة ميشيما، ووصفاً لروايتي "ثلج الربيع" و"سقوط الملاك" اللتين تعدان جزءاً من رباعية ميشيما "بحر الخصب" وقد جاء التركيز على هاتين الروايتين، لأنهما تعبران بوضوح عن مفهومي الوعي والإرادة لدى ميشيما، وتلخص مجمل آرائه فيهما.

أولاً: تاريخ الأدب الياباني

يرجع تاريخ أقدم الآثار الأدبية اليابانية إلى القرن السادس الميلادي، إلا أن الأدب الياباني ظل مجهولاً خارج اليابان حتى القرن العشرين، ويعود السبب في ذلك إلى أن اليابان ظلت منعزلةً عن العالم لفترة غير قصيرة، وقد أجمع مؤرخو الأدب العالمي على أن الأدب الياباني يشهد أزهى عصوره منذ الثلث الأخير من القرن التاسع عشر إلى اليوم [1].

---

[1] عيد، كمال الدين، جذور الأدب العالمي . الأدب الياباني، صحيفة الجزيرة من الإنترنت، العدد 10381، 1421هـ.

وقد استطاعت اليابان أن تحتل مكانة فريدة وبارزة على الساحة الأدبية العالمية في النصف الثاني من القرن العشرين، عندما نال أديبان يابانيان جائزة نوبل العالمية للأدب، هما "كاواباتا ياسوناري" نالها عام **1968**م، و"كنزا بورو أويه" الذي نالها عام **1994**م [1].

ويمكن تقسيم الأدب الياباني على عدة مراحل أدبية هي:

- مرحلة ياماتو ونارا Yamato - Nara Bungaku

تقع هذه المرحلة بين القرنين الرابع والثامن الميلاديين، وقد تحول الأدب فيها من الأدب الشفوي إلى الأدب المدون، حيث بدأ اليابانيون، مع دخول الأبجدية الصينية التصويرية "الكانجي" من الصين، عن طريق كوريا في القرن السادس الميلادي، بتسجيل الأساطير، والسير، والأسفار، والحكايات التي كانت تنقل شفوياً ـ تسجيلاً كتابياً، مما أدى إلى تغير شكلها فبدأت تأخذ شكلاً أدبياً [2].

- مرحلة هيآن (794 - 1192م) Heian Bungaku

كان التبادل الثقافي بين اليابان والصين في بداية هذه المرحلة مزدهراً، فتأثر اليابانيون بالأدب الصيني، وبعد ذلك بفترة، في عهد الإمبراطور أودا "Ud"، عام **894**م توقفت البعثات والإرسالات بين اليابان والصين، وقلّ الاهتمام بالثقافة الصينية، ومعها بدأ مولد ألوان من الأدب الياباني الخاص [3].

- مرحلة كاماكورا (1192 - 1333م) **ama**K kura– Bungaku

برز في هذه المرحلة المحاربون الساموراي "Samurai Bushi" كأصحاب قوة، وقد ساعدت الحروب على زيادة قوتهم ونفوذهم في البلاد، وأدى ظهورهم كطبقة حاكمة سيطرت حوالي **150** عاماً منذ نهاية القرن الثاني عشر، إلى اكتساب حكايات الحرب شعبية كبرى، كما أضفى تناقص سلطة الإمبراطور وبلاطه والدمار الذي خلفته الحروب المريرة نغمة حزينة تشاؤمية عن مصير الجنس البشري، وقَدَر الإنسان، على معظم الأعمال الأدبية التي ظهرت في تلك الفترة [4].

- عصر موروماتشي (1333 - 1603م) Muromachi - Bungaku

يقدم أدب هذه المرحلة صوراً عن رجال الساموراي، وأسلوب حياتهم العسكرية، كما يقدم صوراً عن المعاناة الإنسانية التي تكمن خلف شجاعة هؤلاء المحاربين، ويعد أسلوب الكتابة الأدبية في هذه المرحلة أسلوباً رفيعاً تميز بالمزج بين الطريقة الصينية واليابانية في الكتابة والوصف [5].

---

[1] خليل، كرم، التيارات الأدبية في الأدب الياباني الحديث والمعاصر، كتاب الرياض، العدد 68، 1999، ص/29.

[2] المرجع نفسه، ص/17 . 18.

[3] المرجع نفسه، ص/29.

[4] المرجع نفسه، ص/44.

[5] المرجع نفسه، ص/ 56.

- عصر إيدو (1603 - 1868م) Edo - Bungaku

ازدهرت الكلاسيكيات اليابانية في هذا العصر جنباً إلى جنب مع الفلسفة الكونفوشيوسية [1]. ويعد شعر (الهايكو - Haiku) من أكثر الأعمال الأدبية تمثيلاً لأدب هذا العصر. وقصيدة الهايكو هي القصيدة التي تتضمن فصلاً من فصول السنة أو قرينةً تدل عليه، ويحاول الشاعر خلالها جعل القارىء يستحضر الطقس وأوراق النبات والطيور، ليوقظ فيه المشاعر والأحاسيس التقليدية تجاه الطبيعة وفصول السنة [2].

- أدب اليابان الحديث (1868م -) Kindai - Bungaku

يستمد الأدب الياباني المعاصر قوته من عدة مصادر مختلفة: من المؤثرات الكلاسيكية للصين القديمة، ومن مختلف الأفكار والمفاهيم الغربية، ومن السمات والخصائص العريقة للتقاليد اليابانية [3].

وقد عاشت اليابان عزلة تامة استمرت حوالي 250 عاماً فرضتها عليها حكومة (طوكو جاوا باكوفو - Tokugawa Bakufu) الإقطاعية في الفترة ما بين (1603 - 1868م) وكانت مواجهة المدنية الغربية صدمة كبيرة لها، فانفتحت على الغرب، وفتحت أبوابها أمامهم. وقد اعتقد الكثير من المفكرين أن الخروج بالأدب من تلك العزلة لا يتحقق إلا بالأخذ بالنظريات الغربية، ومن هنا تعددت المحاولات والتجارب الفنية من الشعر، والرواية والقصة، والنقد، والمسرح، وظهرت التيارات، والاتجاهات، والمدارس، والجماعات، والحركات الأدبية التي تأثرت بالغربية، وبذلك بدأ الأدب الياباني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يقترب من الروح الغربية [4]، واتسم بالبحث عن الذات اليابانية التي أحيى هويتها كثير من الأعمال الأدبية في أثناء موجة التأثيرات الثقافية الغربية التي تعرضت لها اليابان [5].

ثانياً: لمحة عن الرواية اليابانية

عرف اليابانيون الشكل الأدبي المعروف بالرواية الحديثة عبر ترجمة أعمال غربية إلى لغتهم قبل حوالي مائة عام، وتحت تأثير هذه الترجمات القوي نشأت قواعد ومفردات لغوية، وصيغت أشكال جديدة، قام الكتّاب باستيعابها، مما أسفر عن ولادة الرواية اليابانية الحديثة.

وتتمثل مقومات الرواية اليابانية، في تنوع المضمون، وسلاسة الشكل، فقد كانت الرواية اليابانية قادرة على استيعاب أي شيء، كالأسطورة، والتاريخ، وأنماط الحياة، والمغامرة، والخيال، والعلم، بالإضافة

---

(1) تعود الكونفوشية إلى الفيلسوف الصيني "كونفوشيوس" الذي عاش في الفترة (551 . 479) قبل الميلاد، وتتلخص الفلسفة الكونفوشية في التأكيد على النظام العقلاني للطبيعة، الذي يكون الإنسان فيه عنصراً منسجماً داخلياً، كما تؤكد على نظام اجتماعي قائم على أساس قواعد أخلاقية صارمة، تقف على قمته دولة موحدة، يحكمها رجال ذوو علم وحكمة أخلاقية رفيعة. انظر عالم المعرفة، اليابانيون، أدوين رايشاور، تر: ليل الجبالي، العدد 136، المجلس الوطني للثقافة والفنون، والآداب، الكويت، ص/305.

(2) خليل، كرم، التيارات الأدبية في الأدب الياباني الحديث والمعاصر، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد: 68، 1999م، ص/65 . 66.

(3) المرجع نفسه، ص/5.

(4) المرجع نفسه، ص/103، 104، 105.

(5) رايشاور، أدوين، اليابانيون، تر: ليلى الجبالي، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، العدد: 136، 1989م، ص/217.

إلى العقائد، والسياسة. كما كانت من حيث الأسلوب نوعاً أدبياً يتطور بصورة مستمرة بدءاً بالرومانسية، والرمزية، والنزعة الطبيعية، وانتقالاً إلى مدرسة ما بعد الحرب العالمية الثانية.
ولكن الأدب الروائي الياباني الذي كان طوال مائة عام متنوعاً وقادراً على استيعاب أي شيء تقريباً. يبدو الآن مملاً ورتيباً، وربما نجم هذا عن الزمن، والمجتمع، والناس الذين سعت الرواية إلى تمثيلهم[1].

ثالثاً: حياة الكاتب يوكيو ميشيما (1925 - 1970م)

ولد يوكيو ميشيما في 14 يناير 1925 في مدينة طوكيو لعائلة تنتمي إلى الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة. درس القانون في جامعة طوكيو، والتحق بعد تخرجه بوزارة المالية، ثم استقال من عمله ليتفرغ للكتابة. أظهر يوكيو في مرحلة مبكرة من حياته ميلاً شديداً إلى العمق في دراسة الكلاسيكيات اليابانية القديمة، الأمر الذي انعكس في كتابته فيما بعد.
أصدر يوكيو سنة 1944 أول عمل روائي "الغابة في ريعان ازدهارها" وانضم إلى حركة الرومانتكيين اليابانيين التي عرفت بإيمانها بتدمير الذات كقيمة في ذاتها، وتقديرها الصرف للعاطفة[2].
يعد اليابانيون يوكيو مثل إرنست همنغواي، فهو أهم كاتب روائي ياباني حاول أن يبين خطر التوجه نحو الغرب. ولم يكتف يوكيو باستخدام الأدب في الدعوة إلى الجذور اليابانية وشخصيتها المستقلة، ونبذ الحياة الزائفة، بل إنه حول حياته إلى نوع من الرمز للشخصية اليابانية، حيث مات على الطريقة اليابانية المنتشرة بين طبقة الساموراي، إذ يشق المحارب الياباني بطنه بنفسه بشكل أفقي من اليسار إلى اليمين ثم من أعلى إلى أسفل ضمن طقوس الانتحار المقدسة، التي تعرف باسم "السيبوكو - Seppuku" أو "الهارا كيري - Hara Kiri". وهذا ما فعله يوكيو في عام 1970 بعد أن ألقى خطبة أمام حوالي ألف عسكري في مدينة طوكيو، يستنهض فيها هممهم كي يعودوا إلى روح اليابان الأصيلة، وقد جاء انتحاره بعد أو وصل إلى ذروة نجاحه الأدبي، وحيث كانت جائزة نوبل تقترب منه بخطا حثيثة.
أنتج يوكيو خلال حياته عدداً كبيراً من القصص القصيرة والروايات والمسرحيات، ومن أبرزها: اعترافات قناع، غابة الأزاهير، هدير الأمواج، رباعية بحر الخصب[3] التي سأركز في دراستي على روايتين منها، هما "ثلج الربيع" و"سقوط الملاك"، لأنهما تقدمان خلاصة آراء ميشيما في الوعي والإرادة.

رابعاً: وصف الروايتين

تعد روايتا "ثلج الربيع" و"سقوط الملاك" جزءاً من رباعية يوكيو ميشيما "بحر الخصب"، المؤلفة على التوالي من "ثلج الربيع" و"الجياد الهاربة" و"معبد الفجر" و"سقوط الملاك" وهي روايات منفصلة ومترابطة تعتمد على مفهوم تناسخ الأرواح.
والبطل في الرواية الأولى هو نفسه البطل في الروايات التالية، فقد تم انتقاله من رواية إلى أخرى من خلال تناسخ الأرواح، ليبدأ في كل مرة دورة وجودية جديدة، ويتاح لأحد أبطال الرواية الأولى "هونس"

---

[1] كورو، تكامور، الوجه المتغير للأدب المتغير لليابان، مجلة البيان من الإنترنت، تر: ضرار عمير، العدد 156، 2003م.

[2] فرح، مريم، يوكيو ميشيما وأنهاره المسرحية الأربعة، مجلة البيان من الإنترنت، العدد 73، 2001م.

[3] محمد، رباب، هدير الأمواج رواية تجسد روح الشرق الحكيمة، مجلة البيان من الإنترنت، العدد 251، 2003.

أن يعرف بمفرده الرابطة التي تصل الأبطال الأربعة، وذلك من خلال ثلاث شامات يحملها الأبطال جميعاً، ومجموعة الأحلام التي تمتد كسلسلة تجمع حيواتهم [1].
وتقدم رواية "ثلج الربيع" المؤلفة من 539 صفحة صورة عن حال اليابان بعد إصلاحات ميجي [2]، كما تقدم البنى المعرفية الأساسية للرباعية بأكملها، أما رواية "سقوط الملاك" المؤلفة من 335 صفحة، فقد قدمت نتائج المواضيع التي تم طرحها في الروايات السابقة، كما عكست رؤية يوكيو للعالم وفلسفته أكثر من أي عمل من أعماله المئة التي تركها في ستة وثلاثين مجلداً.

خامساً: الدراسة

إن قراءة روايات يوكيو ميشيما تفصح عن الكثير من الإجابات التي يستفسر عنها المرء، ولعل أبرز الإجابات هي التي جاءت، لتفسر الوعي والإرادة من خلال علاقتهما بالمساهمة في التاريخ، وقد أوضحت تلك الإجابات علاقة الإنسان بالوجود من وجهة نظر يوكيو، كما بينت ضرورة تحقق الارتباط بين الوعي والإرادة، لأن الفصل بينهما قد يؤدي إلى الانهيار أو السقوط.
وقد بدا الوعي لدى يوكيو قوة فاعلة، أما الإرادة فبدت قوة منفعلة، ولو أن القوة الفاعلة لم تجاوز مكانها، لتتحول إلى انفعال، لما كانت هناك أية فائدة من وجودها، وكذا الحال بالنسبة إلى القوة المنفعلة، فلو أن فعلاً نتج عنها فحسب، لكان هذا الفعل سطحياً وفارغاً، ومن هنا تظهر أهمية الربط بينهما، واشتراكهما معاً، لتتحقق القدرة على المساهمة الفاعلة في التاريخ.
ولمفهومي الوعي والإرادة وجود واضح في الذهنية اليابانية، فاليابانيون على وعي تام بضرورة بناء الفرد في سبيل بناء المجتمع، ولذلك يسعون إلى تدعيم الذات الفردية، متخذين من عمليتي ضبط النفس وقوة الإرادة نوعاً من العبادة، فيقومون أحياناً بممارسات قاسية فيها تعذيب للجسد، من أجل تنمية قوة إرادتهم التي يعتبرونها ضرورية من أجل الهدوء النفسي الداخلي، والامتزاج السليم بين الفكر الصحيح والسلوك السديد، فبالإضافة إلى أهمية ذلك لديهم بناء الذات في سبيل بناء المجتمع، فإن ذلك ضروري لتحقيق أثر الفرد في العالم [3].
لقد كان يوكيو على معرفة جيدة بالمجتمع الياباني الذي استطاع خلال فترة قصيرة أن ينفض آثار الدمار الذي لحق به وبخاصة بعد إلقاء قنبلتي هيروشيما وناغازاكي 1945، كما كان مدركاً للمرحلة التاريخية في تلك الفترة، وما سبقها، فقد ترك الانفتاح على الغرب الذي بدأ في حقبة ميجي أثراً إيجابياً كبيراً على مختلف نواحي الحياة في اليابان، ولكنه بدأ يأخذ شكلاً سلبياً فيما بعد ذلك، وبخاصة في الفترة التي عاشها يوكيو ميشيما،، الذي شعر بأن خطر الانهيار بدأ يهدد اليابان، خاصة وأن الوعي بطبيعة المرحلة قد غاب، بسبب الإرادة اليابانية الجامحة لتحقيق التقدم السريع، لذلك سعى يوكيو من خلال رباعيته إلى إبراز ضرورة توفر الوعي وإخضاع الإرادة لـه، وإظهار أبعاد هذين المفهومين وآثارهما على المستقبل، حتى وإن كان الحكم عليهما لا يمكن أن يبقى ثابتاً، لأنهما يخضعان لجملة البنى المعرفية التي يخضع لها الإنسان في حياته.

---

(1) ميشيما، يوكيو، ثلج الربيع، تر: كامل يوسف حسين، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى 1990، ص/15.

(2) تعرف فترة هذه الإصلاحات باسم (حقبة ميجي) نسبة إلى الإمبراطور ميجي، وامتدت من 1868م إلى 1912م.

وهي الإصلاحات التي خرجت اليابان بفضلها من العزلة التي استمرت حوالي 250 عاماً، وقد حدث خلاها ﰲ اليابان انقلاب جذري ﰲ الميدان العلمي والتكنولوجيا، كما تم تقليد الغرب ﰲ الطرائق النظرية والتطبيقية. انظر التيارات الأدبية ﰲ الأدب الياباني، كرم خليل، ص/104.

(3) رايشاور، أدوين، اليابانيون، ص/217، 218.

1/5 الوعي

ربما نشترك جميعاً في الاعتقاد بضرورة توفر الوعي، ليكون لنا مطلب من الحياة نسعى إلى تحقيقه، وإن كنا نختلف فيما وراء ذلك من حقائق تتعلق به، فالوعي هو الدعامة الأساسية التي تدفع الإنسان إلى التفكير بجدية في جدوى حياته، وفي كيفية صياغتها وتوجيهها، ومهما كان المعتقد الديني أو الثقافة الإنسانية، فإن مسألة الوعي توجه مسيرة الإنسان تبعاً لواقع حياته وظروفه ومدى خبراته ومعارفه.
وقد قدم يوكيو مسألة الوعي على أنها العمق الداخلي الشفاف في الإنسان الذي يتدفق أبداً ويتغير أبداً [1]، فهو في حالة فيض مستمر، ولكنه يحتاج إلى النسغ الكافي قبل أن يفيض.
إن الوعي لدى يوكيو موجود في الإنسان، بيد أنه إما أن يكون ذاتياً عفوياً توفرت دواعيه بالخلقة الأولى، فظهر في مرحلة مبكرة من العمر، وهو لا يتاح إلا لقلة من الناس، وإما أن يكون مكتسباً من المعارف، والخبرات، والتجارب التي أتيحت للإنسان معايشتها، وهو لا يأتي إلا مع تقدم العمر، وعليه غالبية الناس.
ولا يتوقف أمر الوعي كلية على الذات، لأنه إن ظل حبيس الذات الإنسانية الفردية، فسيبقى سطحياً لا جدوى منه [2]. فالوعي يتطلب عمقاً معرفياً يتوطّد من خلال علاقة الإنسان مع الآخرين، ومن عيش الحياة ومعاينتها بمختلف أشكالها وظروفها، فهو خبرة إنسانية قبل أن يكون خبرة ذاتية، وهو إن كان ذاتياً، فلن يكتمل إلا بمعايشة مختلف ظروف الحياة، وإن كان مكتسباً، فلن يتحقق من دونها.
وقد تتاح للإنسان جميع المقومات اللازمة لتوفر الوعي سواء أكان ذاتياً أم مكتسباً، من غير تحققه، ويعزو يوكيو السبب في ذلك إلى فقدان مساندة القدر، التي إن غابت، فسيبقى الوعي غائباً، وهذا ما أوضحه على لسان "هوندا" الذي جعله ممثلاً للذات الواعية، التي تمكنت من أن تنقل لنا خبراتها وتجاربها وخلاصة آرائها في الوجود الإنساني، وفي ذلك يقول "إنني أشك في أن أحداً أكثر يقظة مني في إعمال عين الوعي، وأكثر دأباً في جعلها يقظى، ليس ذلك كافياً لرصد الذروة، فالحاجة ماسة إلى مساعدة من القدر، وإني لمدرك تمام الإدراك أنهم قلائل أولئك الذين وهبوا تلك المساعدة على نحو يقل عما وهبت" [3]، ولذلك فإن الوعي لا يمتلكه إلا قلة من الناس: "يأتي القليل فحسب، وعندئذٍ يصل الزمن إلى قمته" [4].

إن هؤلاء الذين يمتلكون الوعي، يمتلكون أفضل إيقاع في الوجود، وهو إيقاع الذات الإنسانية الذي تبعثه أوتارها عندما تتخطى حاجز الزمن، وتمتزج بالوجود الذي طالما بحثت عن خفاياه بمساندة القدر.

فالوعي بالذات لدى يوكيو هو الوعي بالزمن [5]، وعي يفهم الإنسان من خلاله القيمة الحقيقة لكل لحظة من لحظات الوجود، فيسعى إلى إيقاف الزمن واستغلاله كما أنه ليست هناك شيخوخة، وليس هناك موت، وتلك هي الذروة التي يتعين على المرء أن يتوقف عندها [6].

---

(1) ميشيما، يوكيو، سقوط الملاك، تر: كامل يوسف حسين، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1995، ص/151.
(2) المرجع نفسه، ص/151.
(3) المرجع نفسه، ص/153.
(4) المرجع نفسه، ص/153.
(5) المرجع نفسه، ص/151.
(6) المرجع نفسه، ص/152.

إن لحظة الذروة هي اللحظة التي يتمكن الإنسان عندها من أن يمتلك الوعي، وتصبح معرفته بالوجود جزءاً من ذاته، وهذا ما لا يصل الإنسان إليه إلا مع العمر "فمع العمر فحسب يعرف المرء أن هناك ثراء، بل فتنة في كل قطرة. قطرات الزمن الجميل مثل قطرات خمر معتقة نادرة، نعم.. عرف الموغلون في العمر أن الزمن يمسك بناصية الفتنة، وعندما جاءت المعرفة لم يعد هناك ما يكفي من الخمر" [1].

إن الوعي هو أن يعرف الإنسان الغنى القابع في أعماق الوجود، فيسعى إلى إثراء ذاته به، ومن خلاله يصبح الإنسان مؤثراً في مسيرة الحياة الإنسانية، وهو مطلب أساسي للوجود الإنساني، وعامل رئيس في تحديد مكانة الإنسان في الوجود.

إن يوكيو ينظر إلى العالم على أنه وحدة متكاملة، يقوم الفرد بتحديد صياغتها النهائية، وأن هذا العالم سيكون عرضة للزوال إن غاب الوعي عن الفرد، الذي يقوم بالاشتراك مع الآخرين في حفظ بقائه وبقائهم، إذ إن الوعي يساعد الإنسان على أن يكون ملتزماً ومنضبطاً في سلوكه مع ذاته ومع الآخرين، وهو انضباط يساعد على تحقيق التوافق والانسجام بين الناس، ويدل على أن الإنسان تمكن من استيعاب الوجود وفهمه، بشكل يُبعد عن العالم خطر الوقوع في الصراعات التي تدمر الوجود الإنساني على صفحة الكون، لذلك فإن الوعي الفردي ضروري إذا ما أردنا إكمال الدائرة الوجودية الإنسانية من غير أن تكون مضطربة، وهذا ما نفهمه من قول يوكيو في رواية سقوط الملاك "فلو حدث أبداً أنني تحدثت أو تحركت بأدنى دافع غير واع، لحاق الدمار توّاً بالعالم، وعلى العالم أن يشعر بالامتنان لو عيي بذاتي، فليس في الوعي ما يدعو إلى الفخر، إلا الانضباط [2]".

وينتج عما تقدم أن الإنسان هو الذي يصنع التاريخ سواء أكان ذلك بوعي أم بغير وعي، ويتجسد نتاجه الحقيقي بعد انتهاء كل عصر، ففي نهايته تتبدى الملامح الخيرة للصورة التاريخية التي رسمها أبناء عصر ما، وحينها يتم عزل العناصر الأساسية لذلك العصر وتحليلها، وعندئذ سيحكم على العصر من المنظور الذي حدده لـه أبناؤه، وفقاً لدرجة وعيهم التي تشكل الخلفية الأساسية لمجمل نتاجهم.

2/5 الإرادة

ليست الإرادة لدى يوكيو هي الإرادة الفردية، التي تعود نتائجها على الفرد وحده، إنما هي الإرادة التي يستطيع الإنسان من خلالها أن يفرض نفسه على التاريخ، ويؤثر فيه. فالإرادة الحقيقية لديه هي امتلاك الرغبة بعمل شيء ما والقدرة على فعل ذلك الشيء أو تركه، ومعايشة مختلف الظروف، والعمل الجاد من خلال النظر إلى الأفق المترامي بعيداً، وإدراك تفاصيله وخطوطه العريضة، وترك الأمر بعد ذلك للقدر.

إن يوكيو ينظر إلى الإرادة على أنها الفعل الذي يؤدي إلى بلورة النتاج الثقافي الذي يعد الأساس الضروري لبناء الحضارة، ليست اليابانية فحسب، وإنما العالمية، لذلك فإنه يحكم على الإرادة البشرية من منظور التاريخ الذي تتحول الإرادة البشرية بسببه إلى إرادة تاريخية بفعل القدر.

ويرى يوكيو أن الإرادة البشرية هي مما يتركه القدر للإنسان، ولكنها ما إن تتعلق بتطلعات الإنسان نحو المستقبل حتى يتدخل القدر، فالقدر هو الذي سيحكم عليها بالظهور أو الخفاء، ولن تكون للإنسان أية علاقة بذلك.

ولنقل مثلاً إن شخصاً يتمتع بقوة الإرادة، وهو يرغب في تغيير مجرى التاريخ، وقام بتكريس كل طاقاته وموارده لتحقيق هذه الغاية، واستغل كل ذروة قوة متاحة لديه لإخضاع التاريخ لإرادته، كما أنه يحظى بالمكانة والسلطة الضروريتين لتحقيق ذلك، فهل سيستطيع تغيير مجرى التاريخ وفقاً لإرادته؟

---

(1) المرجع نفسه، ص/152.

(2) ميشيما، يوكيو، سقوط الملاك، ص/22.

إن أياً مما تقدم لن يضمن أن التاريخ سيمضي طبقاً لمشيئته، ولكن ربما ينجرف التاريخ فجأة بعد قرن أو قرنين أو ثلاثة ليأخذ مساراً يتفق مع إرادته ورؤاه، وربما تستخدم إرادته حينئذ كمرشد خفي لا يحيط أحد به علماً، إن ذلك من شأنه المساعدة في إنجاز ما أراده طوال عمره، ولكن هذا الإنجاز سيكون حينذاك إنجاز إرادة التاريخ [1].
إن التاريخ كما يرى يوكيو هو الذي يعرف الحقيقة، وهو النتاج الأكثر بعداً عن الإنسانية للبشر، لأنه يجرف الإرادة الإنسانية بأسرها [2]، لذلك فإن على المرء أن يفسح المجال للبلورة المقبلة التي ربما لا تدوم إلا يوماً واحداً، حتى وإن كان البناء والتحطيم يعنيان الشيء نفسه بالنسبة إلى التاريخ [3]. فجوهر الإرادة لديه هو الرغبة أو المحاولة في التأثير في التاريخ، لذلك فإن الطريقة الوحيدة للمساهمة فيه، هي أن نعمل فحسب، باعتبارنا درّة، جميلة، متألقة، خالدة، لا تعرف التغير [4].
إن يوكيو ينظر إلى الإرادة البشرية من الزاوية الأكثر بعداً وخفاءً، وهي الزاوية التاريخية، وهو من هذه الزاوية ينظر إلى مستقبل اليابان منطلقاً من نظرية الوعي، فهو على يقين تام بأن الشعب الياباني يمتلك قوة الإرادة، ولكن الإرادة ستفضي باليابان إلى الفراغ والعدم إن لم يتدخل الوعي في مواكبة مسيرتها التاريخية.

3/5 العلاقة بين الوعي والإرادة

الوعي والإرادة جزء من المقومات اللازم توفرها في الشخصية الإنسانية، لتساهم في السيرورة التاريخية مساهمة فعالة، وإن فقدان أي منهما يؤدي إلى خلل في التشكلات الدقيقة لتلك الشخصية، وهذا بدوره يؤدي إلى خلل في الدعائم التي سينبني عليها تاريخ المرحلة.
وليس بوسعنا أن نقنن هذين المفهومين، وأن نخضعهما لمعايير ثابتة، لأنهما يختلفان من إنسان إلى آخر، ويخضعان لطبيعة المعارف والخبرات والتجارب الإنسانية المكتسبة، ولكننا نستطيع أن نضع لهما مفهوماً عاماً، وأن نعرض بعض أشكالهما، ولذلك فإن يوكيو بيّن في نهاية رباعيته أن على كل منّا أن يقرر الأمر لنفسه انطلاقاً مما يحدثه به قلبه [5]، وقد جاء ذلك بعد أن عرض صوراً عديدة للوعي والإرادة تدل على اختلافهما من إنسان إلى آخر.
وقد ركز يوكيو على أهمية هذين المفهومين في المساهمة التاريخية التي يدخل جميعنا في صياغتها سواء أكنا نعي ذلك أم لا، مبيناً من خلال ذلك علاقة الجزء بالكل.
ولا يمكننا أن نتحدث عن الصيغة النهائية لتاريخ مرحلة ما قبل اكتمالها، كما لا يمكننا أن نحكم على إنجاز ما بأنه تاريخي، إذا لم يظهره التاريخ، وليس هناك مجال لفرض الإرادة البشرية على الإرادة التاريخية، وستكون الجهود التي تبذل من أجل ذلك عبثية وغير واعية، لأن التاريخ يخضع لمنعطفات كثيرة يتدخل فيها القدر.
ويكفي المرء أن يعي أنه يسهم في صنع التاريخ، وأنه جزء من المرحلة التي يعيشها، والتي سيحكم عليها لاحقاً من خلال ما قدمه أبناؤها، وبناء على ذلك ينبغي أن تتوفر لدى الفرد الرغبة أو الإرادة في العمل البنّاء من غير السؤال عن مدى قدرته في أن يكون إنجازاً تاريخياً أو لا، ومن غير التفكير في فرضه على التاريخ، وأن يكون لديه الوعي الذي ينظم الإرادة، ويوجهها، لأن "الأفق الخفي الذي لا

(1) ميشيما، يوكيو، ثلج الربيع، ص/159.
(2) ميشيما، يوكيو، سقوط الملاك، ص/300.
(3) ميشيما، يوكيو، ثلج الربيع، ص/159.
(4) المرجع نفسه، ص/159، 160.
(5) ميشيما، يوكيو، سقوط الملاك، ص/329.

تستطيع العين الواعية أن تتغلغل فيما وراءه أكثر بعداً بكثير من الأفق الظاهر للعيان، ويدركه الوعي"[1].

وتحتاج المساهمة الفعّالة في صنع تاريخ مرحلة ما إلى كل من الوعي والإرادة، لأن تحقق أحدهما من غير الآخر يؤدي إلى اضطراب الفرد، واضطراب المرحلة التي يسهم في تشكيلها، وقد مثّل يوكيو ذلك من خلال شخصيات رواياته.

كان "كيواكي" بطل "ثلج الربيع" ممثلاً للإرادة الجامحة التي تفتقر إلى الوعي، لذلك فإن نهايته كانت الموت في العشرين من العمر، بعد صراع مرير مع الحياة، فرضته عليه إرادته التي لم تكن تنظر إلى الأفق الذي يلوح وراء أفعالها، فقد "قرّ قرار كيواكي على أن يديه البديعتين لن تلطخا قط، ولن تعلوهما التسلخات، أراد أن يكون مثل راية ترفرف بحسب الريح، والشيء الوحيد الذي بدا لـه قائماً لا يأتيه الشك هو أن يحيا من أجل العواصف المجردة من المبرر، والبعيدة عن الثبات، التي لا تحتضر إلا لتبعث من مرقدها ثانية، تتراجع، وتتوهج دون اتجاه، ولا هدف ترمي إليه" [2].

كان "كيواكي" يعتقد أن التاريخ لا يكترث أدنى اكتراث بإرادته، لذا فإنه لم يكن هناك مجال للحديث عن إنجازات [3] لديه، وما كان ليفكر قط أو يخطر على باله أنه يساهم في تيار عصره، فكان يفعل ما يريده فحسب من غير أن يفكر في نتائجه، حتى وإن كان ما يترتب على ذلك دمار الآخرين أو إلحاق الأذى بهم، هذا على الرغم من معرفته بأنه جزء من الوجود الذي امتلكه بعد أن وهب الحياة.

أما "تورو" بطل "سقوط الملاك"، فكان ممثل الوعي الذاتي الذي لا يعرف صاحبه إلا نفسه، ولا يعترف بالآخرين، وهذا ما أدى إلى تحول الإرادة لديه إلى سلاح موجه لقتل الآخرين.

كان "تورو" في السادسة عشرة من العمر، وكان على يقين تام من أنه لا ينتمي إلى هذا العالم، كما كان يعتقد أنه مختلف عن سائر الناس، وعلى ثقة تامة بنقائه، مهما كان الشر الذي قد يقترفه [4].

وعلى الرغم من أن "تورو" كان يقضي معظم أوقاته تأملاً، إلا أن ذلك لم يسهم إلا في جعله لا يرى أكثر من ذاته، التي كان متيقناً من أنها بلغت الذروة، إذ كان اعتقاده أنه "يعرف تشكلاته، حتى أدق أجزائها، والخطأ لا يعرف سبيله إلى نظام تدقيقه، لم يكن هناك لا وعي" [5]، إن ذلك جعله بعيداً عن استيعاب الوجود، كما جعله غير منضبط في سلوكه مع الآخرين الذي لم تكن فيه أية استجابة للدواعي الأخلاقية التي تحتِّمها طبيعة الوعي الناتجة عن معرفة الوجود، وأهمية الفرد فيه.

إن ذلك قاد "تورو" إلى نهاية سريعة، فقد حاول الانتحار بعد أن تبين لـه أنه كان مخطئاً فيما ذهب إليه، إلا أنه لم يمت، وإنما فقد بصره، فعاش بمفرده منعزلاً عن العالم في حالة موت داخلي.

لقد كان وعي "تورو" شراً متجسداً في الأنانية الناتجة عن عدم اكتمال وعيه من خلال الامتزاج بالوجود، وتلمُّس مواطن الجمال فيه، وهذا ما أشار إليه يوكيو في قوله "كان الشر الذي يغمر تلك الحياة... هو الوعي بالذات، وعي ما عرف شيئاً عن الحب...، ودعا العالم إلى الخراب، بينما هو يسعى وراء الدقيقة الأخيرة الممكنة لنفسه، ولكن ثمة شعاع من النور في النافذة الخاوية.. العالم الذي كان حريصاً على إنكاره، والذي يتضمن في ذاته نوراً وعطراً لم تتح لـه سبل مسِّهما" [6].

كان كل من "كيواكي" و"تورو" يمثِّل سطحاً مكشوفاً وفارغاً لا يحمل أي عمق، ولا يرتكز على أية مقومات، لذلك فإن سقوطهما كان ممكناً في أية لحظة، فما فائدة تلك الإرادة القوية التي تدمِّر من غير أن تعلم؟ وما فائدة ذلك الوعي الذي لا يؤدي إلا إلى الانهيار؟ كان كلاهما في سهم في صياغة ملامح عصره نظراً لأنه جزء منه، بيد أنهما كانا نموذجاً للضياع الإنساني الذي غاب عنه الوعي، وسقطت منه الإرادة.

---

(1) ميشيما، يوكي، سقوط الملاك، ص/20.

(2) ميشيما، يوكيو، ثلج الربيع، ص/46.

(3) المرجع نفسه، ص/159.

(4) ميشيما، يوكيو، سقوط الملاك، ص/20، 21.

(5) المرجع نفسه، ص/98.

(6) المرجع نفسه، ص/98.

وعلى النقيض من "كيواكي" و"تورو" كان "هوندا" بطل الرباعية بأكملها يمتلك الوعي والإرادة، فقد كان "شاباً يرغب في أن يحيا حياة بنّاءة، وقد اتخذ قراره، فيما يتعلق بالدور الذي سيضطلع به مستقبلاً" [1]، كما كان يتسم بالمزاج الهادىء، المتحفظ، العقلاني [2]، وعلى وعي تام بأنه لو حدث أن تحدث أو تحرك بأدنى دافع غير واعٍ، لحاق الدمار تواً بالعالم.

كان "هوندا" مدركاً لخطأ "كيواكي" فحاول مساعدته، بيد أنه لم يتمكن بسبب إرادة "كيواكي" التي كانت تندفع كعاصفة هوجاء لم يكن من الممكن الوقوف أمامها، كما حاول مساعدة "تورو" ولم يتمكن من ذلك بسبب وعيه الذي كان يجتذبه إلى عالم بعيد ومختلف تماماً عن العالم الذي كان "هوندا" يحاول أن يقوده إليه.

لم يكن ليغيب عن ذهن "هوندا" أبداً، أن لكل إنسان أهميته في هذا الوجود، وأن عليه أن يفكر جيداً قبل أن يقرر لنفسه، وقد استطاع "هوندا" بفضل وعيه وإرادته أن يبني وجوده انطلاقاً من معرفته بأنه يسهم في بناء الدائرة الوجودية الإنسانية، فاستطاع أن يستغل حياته حتى آخر لحظاتها.

كان كل من "كيواكي" و"تورو" و"هوندا" يشكّل جزءاً من العالم الذي يعيش فيه، ولن نستطيع أن نعزل أيّاً منهم عن تيار عصره الذي سيندرج فيما بعد ضمن التاريخ العام الذي يعيشون مرحلة من مراحله، فالفرد هو الدعامة الأساسية لبناء تاريخ مرحلة ما، والوعي والإرادة هما الدعامة الأساسية لبناء هذا الفرد، وبتوفر هما تتحقق للإنسان المشاركة الناجحة في بناء عصره.

سادساً: الخاتمة

كان الأفق الخفي الذي يلوح بعيداً وراء البحار، يستقطب انتباه يوكيو، ذلك الأفق هو العمق الداخلي الشفاف للإنسان الذي يتدفق أبداً، ويتغير دائماً، وهو الذي جعله يلج بوابة الأدب العالمي.

لقد كانت الرؤى المستقبلية التي حفلت بها روايات ميشيما نابعة من إعادته لبناء الذات الإنسانية التي تخضع لتبدلات كثيرة ومتنوعة، وهي إعادة بناء استطاع من خلالها أن يتلمس أبرز مواطن الضعف والقوة في الشخصية الإنسانية التي تسهم في بلورة الصورة التاريخية. فالحياة بالنسبة إلى يوكيو هي الحياة التي يعيشها الإنسان على أنه جزء من العالم، يؤثر فيه، ويتأثر به، مع الاحتفاظ بالخصوصية الثقافية التي يخضع لها الفرد. فلكل فرد مكان في عملية بناء المجتمع ثم العالم، فإذا لم تكن لديه المعرفة التي تؤهله لإدراك ذلك، فهو يسهم في عرقلة البناء. فالمعرفة هي التي تمنح الإنسان القوة الداخلية التي تولد الوعي، وتوجه الإرادة، فإذا افتقد الإنسان المعرفة، اتسم بالفراغ الذي سيقوده إلى العدم.

لقد عرض يوكيو من خلال هاتين الروايتين صوراً عن الضياع الإنساني الذي سينعكس على المجتمع، ويؤثر فيه بشكل سلبي في المستقبل، فعندما يتم انتهاء تاريخ مرحلة ما، تظهر ملامح تلك الفترة، ويتضح أثر الفرد فيها، والملامح التي ستأخذها تلك الفترة، هي الملامح الأكثر وضوحاً وبروزاً، أما ما سواها فإنه سيضيع، وتختفي ملامحه، وهذا ما أوضحه يوكيو بقوله "ما إن يستقر الماء المزبد، ويغدو هادىء السطح، حتى يصبح بمقدورك أن ترى بقعة الزيت، التي تضم ألوان قوس قزح، طافية هنالك" [3].

كان يوكيو يحاول دائماً أن يبين الأبعاد التي تكمن وراء السلوك الإنساني غير الموجَّه، ليبين لليابانيين وغيرهم أن على الإنسان أن ينطلق من ثقافته، ويحافظ على أصالته ليشارك في البناء الكلي للعالم، وليساهم في عملية الامتزاج الحضاري.

وقد رأى في الغزو الثقافي الغربي والأمريكي لليابان، وغيرها من بلدان العالم، طمساً للمعالم الحضارية لتلك البلدان، وإلغاء لهويتها، كما رأى في الانجراف وراء تحقيق التقدم السريع، وتوجيه الطاقات الإنسانية لتحقيق هذا التقدم تفريغاً للإنسان من جميع المضامين، وقضاءً على مستقبله.

---

[1] ميشيما، يوكيو، ثلج الربيع، ص/46.

[2] المرجع نفسه، ص/42.

[3] ميشيما، يوكيو، ثلج الربيع، ص/155.

ولذلك فإن يوكيو أكد على ضرورة توفر الوعي والإرادة من أجل بناء مستقبل الفرد والجماعة، فكان الوعي لديه هو الذي يحيل الإنسان إلى درّة جميلة متألقة لا تعرف التغير، وكانت الإرادةُ، الشعاعَ الذي يصدر عن هذه الدرَّة، فيمنحها التألق، والإشراق، والجمال.

كلمة شكر: أتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى مركز اليابان للتعاون الأكاديمي في جامعة حلب، لما قدمه من معونة في إنجاز هذا البحث.

مصادر ومراجع البحث

أولاً: المصادر

- ميشيما، يوكيو، ثلج الربيع، تر: كامل يوسف حسن، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1990.
- ميشيما، يوكيو، سقوط الملاك، تر: كامل يوسف حسن، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1995.

ثانياً: المراجع

- خليل، كرم، التيارات الأدبية في الأدب الياباني الحديث والمعاصر، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد: 68، 1999م.
- رايشاور، أدوين، اليابانيون، تر: ليلى الجبالي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 136، 1989م.
- عيد، كمال الدين، جذور الأدب العالمي ــ الأدب الياباني، صحيفة الجزيرة من الإنترنت، العدد: 10381، 1421هـ .
- فرح، مريم، يوكيو ميشيما وأنهاره المسرحية الأربعة، مجلة البيان من الإنترنت، العدد: 73، 2001م.
- كورو، تكامور، الوجه المتغير للأدب الروائي في اليابان، مجلة البيان من الإنترنت، تر: ضرار عمير، العدد: 156، 2003م.
- محمد، رباب، هدير الأمواج رواية يابانية تجسد روح الشرق الحكيمة، مجلة البيان من الإنترنت، العدد: 251، 2003م.



ترجمة النصوص الدرامية إلى اللغة العربية

د. عبد الواحد محمد

1- نبذة تاريخية عن المسرح:

1 - 1 . في العالم العربي:

في الحقيقة لم تكن للمسرح العربي في بداياته صلة وثيقة بالمقصود الواقعي بمصطلح المسرح، وكان من الواضح أن هذا المسرح تنقصه كثير من المتطلبات الضرورية، غير أنه تطور تطوراً متدرجاً، بسبب الاحتكاك بالمسرح الأجنبي عن طريق ترجمة أفضل المسرحيات أو التمثيليات. ومن الجلي أن تلك النصوص المسرحية المترجمة قد دفعت بالمسرح خطوات إلى أمام وجعلت منه شيئاً يستحق الاهتمام في حوالي أواسط القرن الثامن عشر، ثم واصل هذا المسرح ازدهاره لاسيما في مصر ولبنان. ومن أسباب ازدهاره في هذين القطرين: موقعهما القريب من أوربا وسهولة بلوغ الفكر الأوربي إليهما وانتعاش حركة الترجمة التي كان القسم الأعظم منها منصباً على النصوص المسرحية (الطالب، 1982: 27).

من المؤكد أن حركة الترجمة هذه لم تبرمج برمجة رسمية بجهود تعاونية جماعية. لقد أنجز أفراد مستقلون معظم هذا العمل، وكان هذا العمل طليقاً. بالرغم من ذلك كانت التأثيرات فعالة وجذابة عند الجمهور القارىء والنظارة أيضاً، ورحب القراء والمتفرجون بهذا الجنس الأدبي الدخيل الجديد ترحيباً حاراً، وطالما كانت هذه الحرارة تنتعش بنشر دور النشر لمسلسلات من الدراما العالمية. كذلك تعاظم اهتمام المخرجين المسرحيين بهذه المسرحيات المترجمة إلى حد أنهم حاولوا تكييف بعضها تكييفاً يتناسب مع الذوق المحلي ومن ثم تقديمها على المسرح، وإحدى هذه المسرحيات المكيفة هي (البخيل) لموليير (المصدر نفسه) لقد ترجمها مارون النقاش من الفرنسية إلى اللهجة المصرية (المصدر نفسه).

في عام 1848، أخرجت هذه المسرحيات على معظم مسارح الأقطار العربية.

وكان أحد الأسباب لاستخدام اللهجة المصرية هو إرضاء الذوق المحلي. على أية حال، إن هذه المسرحية إلى جانب مسرحيات أخرى أحيت المسرح المصري وأعادت إليه الحياة، مع أن هذه المسرحيات لم تترجم ترجمة صحيحة. في الحقيقة، إنها نقلت فقط من اللغات الأجنبية إلى العربية. لكن أية عربية؟ إما أنها كانت عربية قياسية أو لهجة عربية محلية. (المصدر نفسه، 28)، كان تأثير هذه المسرحيات المترجمة عظيماً على المسرح المصري إلى حد أن القاص المصري يوسف إدريس صرح بأن، "المسرح المصري، إذا جاز التعبير، ليس مصرياً خالصاً". (المصدر نفسه).

وحذا سليم النقاش حذو مارون النقاش وترجم عدداً كبيراً من المسرحيات أو التمثيليات الفرنسية إلى اللهجة المصرية، وعلى رأس هذه المسرحيات (اندروماك) لراسين (الطالب، 28)، وهنا ينبغي التوضيح

بأن مسألة الذوق المحلي لم تتحدد بقطر واحد كما هو الحال في مصر، على العكس، إنها مسألة شاملة، ونجدها ماثلة في أقطار أخرى.

على سبيل المثال، لنأخذ اندروماك لراسين،، ففي مقدمتها الإنكليزية المطبوعة في 1675 التي ظهرت بعد عام من عرضها على المسرح، نسب مترجمها جون كراون معظم إخفاقها إلى الجمهور الإنكليزي وليس إلى الترجمة ذاتها. (مكواير، 1980، 125) لقد أوضح وضوحاً تاماً بأن الجمهور الإنكليزي لم يتوقع أن يشاهد مسرحية من هذا النمط. في الحقيقة كان الجمهور الإنكليزي معتاداً على تقاليد مسرحية مألوفة مختلفة عما كانت عليه المسرحيات الفرنسية. مع ذلك، فأن امبروز فيلبس أعاد ترجمة المسرحية نفسها بعد ذلك بأقل من أربعين عاماً. وحققت هذه الترجمة الجديدة نجاحاً كبيراً وصارت في ما بعد جزءاً مهماً من الذخيرة المسرحية الشاملة في غضون القرن الثامن عشر، لكن تحت عنوان مختلف هو: (الأم المحزونة) (المصدر نفسه) وهنا ينشأ سؤال: كيف أفلحت الترجمة الثانية أن تحقق نجاحاً؟ ماذا فعل امبروز فيلبس عن النص الدرامي الأصلي. ففي مواقع معينة اختصر بعض النصوص وفي مواقع أخرى أضاف حوارات أو مشاهد (في ختامي الفصلين الرابع والخامس) (المصدر نفسه). وبالطبع هاجم النقاد ترجمته المنحرفة، إلا أنه أوضح بأن نجاح ترجمته يرجع في الحقيقة إلى أن النص المترجم قد لبى تقاليد المسرح الإنكليزي ذات الجذور العميقة. (المصدر نفسه).

والآن لنعد إلى مصر، وفيها ظهر عدد كبير من المترجمين إلى جانب من ذكرنا آنفاً، لقد أسهموا في حقل الترجمة بطرق مختلفة، لاسيما في ترجمتهم من الفرنسية والإنكليزية، لقد ترجموا واقتبسوا ونقلوا وحاكوا وعربوا (مستخدمين العربية القياسية واللهجات الناشئة عنها)، وإنهم استعاروا فقط الحبكة والشخصيات. وفي المعنى الدقيق للترجمة، كانت ترجماتهم لا تمت إلى الترجمة بصلة وثيقة. على أية حال يجب الاعتراف بأن الترجمة الفرنسية ـ العربية بزت الترجمة الإنكليزية ـ العربية.

ومن بين أشهر المترجمين المصرين آنذاك محمد عثمان جلال الذي ترجم (الثقلاء) و(طرطوف أو الطبيب الدجال) لموليبر، واسكندر قلدس وكامل حنين اللذان ترجما (تاجر البندقية) و(الليلة الثانية عشرة) و(الملك لير) و(هملت) لشكسبير، وانطوان زكي الذي ترجم (العاطفة والانتقام) لـ دي موناك، وسليمان حجازي الذي ترجم خمساً وعشرين مسرحية غنائية انطلاقاً من ولعه بالمسرح الغنائي، وقد ترجم أغلب هذه المسرحيات الغنائية بطريقة ترضي الذوق العام، لكنها كانت ذات مستوى واطىء. (الطلب، 27 - 28) ومن الملاحظ أن المسرحيات الكوميدية راقت للجمهور، مثلما راقت المسرحيات الشكسبيرية لاسيما تلك المقتبسة منها (أي المترجمة ترجمة حرة) التي ترجمها الشاعر خليل مطران، أمثال هملت وعطيل ومكبث (المصدر نفسه).

في الحقيقة لم تكن معظم المسرحيات مترجمة وإنما كانت منقولة نقلاً سيئاً إلى العربية، لأن معظم المترجمين أظهروا عدم اهتمام بلغتهم الأم، أي باللغة العربية؛ كانت طرائقهم في التعبير ضعيفة وملأى بالجمل غير النحوية وتتميز بسوء استخدام المفردات والعبارات، إضافة إلى ذلك، فهي تضم كثيراً من المفردات المستعارة وكثيراً من الترجمة ذات النقل الحرفي. وعموماً كان المترجمون أكثر اهتماماً بالحبكات والقصص في تلك المسرحيات وليس باللغة الدرامية. وهكذا قلدوا تلك المسرحيات واستعاروا منها بعض طرائقها في التعبير (المصدر نفسه).

ربما كان السبب وراء هذا الفعل مرتبطاً بعدم قدرتهم الفنية والتقنية على فهم الأشكال الدراسية للغة الأصل أولاً، وعدم القدرة على الترجمة الصحيحة إلى اللغة العربية. وكان مستوى ترجماتهم متفاوتاً، اعتماداً على مستوى المترجم الفرد وعلى الطريقة المتبناة في الترجمة. لكن من الأمور التي تجتذب اهتمام الباحث هو أن أولئك المترجمين كانوا مولعين، على نطاق واسع، بإبدال أسماء الشخصيات في المسرحيات لكي تروق، في نظري، للذوق العام (المصدر نفسه).

وشمل هذا النوع من الإبدال عناوين المسرحيات أيضاً، ولم تكن هذه الممارسة مقتصرة على مصر فقط بل شملت أقطاراً أخرى. على سبيل المثال، عندما ترجمت مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير إلى اللغة اليابانية، حملت عنوان (النصل الرهيف لسيف الحرية). وبالطبع إن الوضع السياسي السائد في اليابان وقتذاك هو الذي فرض

هذا التغيير لأنه نوع من التنفيس بالنسبة لليابانيين لكي ينفسوا عن غضبهم ضد الطبقة الحاكمة (محمد، 1986: 52).
إضافة إلى ذلك، تصرف بعض المترجمين تصرفاً حراً لكي يعبروا عن آرائهم الخاصة إلى الجمهور بإضافة الجمل أو حتى الأبيات الشعرية.

1 - 2: في العراق:

وحصل الشيء نفسه تقريباً في العراق. وكانت المسرحية الأولى التي مثلت على المسرح في عام 1893 هي (لطيف وخوشابا) لنعوم فتح الله (الطالب: 82). لقد ترجمة في الأصل عن الفرنسية مع تغيير عنوانها، إنها تقريباً نوع من المحاكاة كما أشار يوسف أسعد داغر في كتابه: (معجم المسرحيات العربية والمعربة 1848 - 1975) (ص152) ثم أعقبه سليم حسون الذي تعلم الترجمة على يدي أستاذه نعوم فتح الله. فترجم مسرحيتين هما: استشهاد مار ترسيوس 1902 وشعو 1905 (المصدر نفسه، 29)، إلا أن الملاحظ في (معجم المسرحيات العربية والمعربة) (داغر، 1978: 152) أن المعلم سليم حسون كتب هذه المسرحية وإن مطبعة الآباء الدومنيكيين طبعتها في عام 1902، وهذا يؤدي إلى تناقض مع ما ذكره عمر الطالب بأن المسرحية مترجمة. وفي دراسته المنشورة في (آفاق عربية) أشار عمر الطالب إلى أن سليم حسون لم يلزم نفسه بتحقيق ترجمة أمينة. لقد ترجم الحوارات بحرية كما شاء، غير عابيء بروح الزمن الذي وقعت المشاهد في غضونه (المصدر نفسه، 29). تجب الإشارة هنا إلى أن تلك المسرحيات إلى جانب المسرحيات الأخرى التي ترجمها المترجم نفسه، تعتبر جزءاً من الذخيرة الكهنوتية. وبعد ذكر هذا يجب أن يتذكر المرء بدايات المسرح في العالم الخارجي. كانت هنالك رابطة حميمة بين المسرح والنشاط الكهنوتي "كان القداس حقاً محاولة في هذا الاتجاه. كان نمطاً" من الطقوس التي تعرض من خلالها سلسلة رمزية من الأحداث المهمة والأفعال في حياة المسيح. وحين توقفت اللاتينية عن أن تكون وسيلة اتصال ناجحة، اخترع الكهان عرضاً رمزياً إيمائياً كتعويض مناسب عن اللغة المتلاشية. وكانت تمارس تلك الطقوس المسرحية أساساً في أعياد الميلاد والفصح. وكان المؤمنون والعابدون يشعرون بإثارة فائقة عندما يحضرون مثل هذه العروض الدينية التي يصاحبها سرد للأحداث الهامة المكتوبة في (العهد الجديد) (نيكول، 1980: 14). "كان الهدف وراء هذا كله هو التأثير في الجمهور الأمي. ولذلك استخدموا العامية بدلاً عن اللاتينية في الحوارات. كما أنهم حافظوا أيضاً على بعض أبيات الشعر اللاتينية التي ما لبثوا أن ترجموها إلى اللهجة المحلية". (المصدر نفسه: 18).
وبغض النظر عن الجانب الديني، فإننا معنيون بالنقطة الأخيرة المتعلقة بالترجمة، ومن الواضح أن الترجمة حتى في ذلك الزمن السحيق قد شاركت في تقديم ذلك النوع من الحوار الذي كان يتذوقه الجمهور.

2 - 1: ترجمة النص المسرحي من وجهة نظر لغوية:

لقد غدت ترجمة النص المسرحي منذ زمن بعيد علامة فارقة في حقل الترجمة العام، إلا أن ما كتب عن المشكلات اللغوية في هذا النمط من الترجمة ما زال نادراً "بالمقارنة إلى ما كتب عن الأنماط الأخرى من الترجمة الأدبية.
من المحتمل جداً أن مبادىء الترجمة نفسها تستخدم في ترجمة النصوص المسرحية والنصوص الأدبية على السواء، ولا ريب أن أكبر مشكلة تكمن هنا حيث أن لغة الحوار تختلف اختلافاً بيناً عن أشكال اللغة الأخرى. لذلك ينبغي أن يتخذ المترجم نظرة مختلفة عندما يقوم بترجمة نص مسرحي، في الحقيقة يجب أن يعامل هذا النص معاملة خاصة بوصفة نصاً ناقصاً (مكواير 1980، 120) وما دام هذا النص نصاً قرائياً فسيظل ناقصاً، لكنه يصبح كاملاً في عملية الإخراج (المصدر نفسه) أن الإخراج يضيف إلى النص ما كان ينقصه. ولابد أن المترجم ذا المعرفة الجيدة يكون واعياً بهذه المسألة. لكن ماذا يجب عليه أن

يفعل لحل هذه المسألة؟ هل يجب أن يتعامل مع النص كنص أدبي بحت؟ هل يجب أن يتعامل معه كنص استثنائي ذي وظيفة لغوية خاصة؟ أم يجب أن يعتبره جزءاً من نظام متشابك كامل؟ (المصدر نفسه).
وفي ضوء ما كشف عنه علم العلامات حديثاً في مجال الدراما، فقد لوحظ بوضوح أن العنصر اللغوي ليس سوى وحدة واحدة من مجموعة من الأنظمة المتداخلة.
وتكمل هذه الأنظمة بعضها بعضاً لكي تكون المشاهد المسرحية. وبرأي آن أبرسفيلد أنه ليس منطقياً التفكير بالنص المسرحي المكتوب منعزلاً عن الإخراج، مع أن لهذا النص خواصه المستقلة التي يمكن تقسيمها إلى نوعين: ويشمل النوع الأول منها التوجيهات ووصف المشهد والتي توضع بين قوسين عادة أو أن ترجمة ما هو بين أقواس لا يشكل معضلة عند المترجم. أما فيما يتعلق بالنوع الثاني، يشكل الحوار نفسه لب المعضلة، ربما من الممكن أن يكون الحوار قصيراً جداً لكنه قد يغطي مساحة دلالية واسعة خاضعة لتأويلات مختلفة، وأن أي حوار تقريباً يمثل خطاباً ما، وسوف يشير تحليل الخطاب إلى الرسالة ما وراء الوحدات والمتتاليات الجملية اللغوية، بالتعرف على الجذور التاريخية للأحداث والكلمات المتبادلة وبمعرفة المواقف الأخلاقية والوطنية إزاء هاتك الأحداث.
ومن الجائز أن يكون التعامل مع هذه الكلمات تعاملاً مجازياً أو رمزياً. أن لغة الحوار هذه تستخدم في العالم الداخلي للشخوص المسرحية أيضاً. وبعبارة أخرى إنها تصور بشكل ما التكوين السيكولوجي لكل شخصية. وعليه ستفهم الحركات التي تؤديها الشخصية على المسرح بالطريقة الصحيحة. وفي الوقت نفسه من الممكن القول أن ثمة علاقة بين الكلمة والحركة. إن المعنى الكامل للكلمة يتوضح في نبرة الصوت والحركة. وتعابير الوجه وما شاكل، ويلاحظ المرء أن كل واحد من كتاب هذه المسرحيات متمرد حقيقي ضد استبداد أو سلطة (المصدر نفسه). ومع أن لهذه المسرحيات عدة رموز، إلا أن هذه الرموز مندمجة الواحد بالآخر. لقد جرى التعبير عن هذه الرموز بشكل تعاوني بين الكلمات والحركات. إن الكلمات إنما تستخدم لمنح جاذبية إضافية، وبما يرتبط بهذه المسألة علينا أن نشير إلى أطروحة انطوني أرتو كالآتي:
"في المسرح من الخطأ الزعم الذي يدعيه مسرحنا، وبالنسبة للغالبية من النقاد وكتاب المسرح تكون (الكلمة) هي كل شيء، وأن من غير الممكن التعبير من دون كلمة، وينظر إلى المسرح بوصفه فرعاً من فروع الآداب. أن المسرح عبارة عن مكان مادي مجسد يجب أن يحتفظ بلغته الخاصة، وهي لغة تغور أعمق من اللغة المحكية، وهذا الشيء المهم بما يتعلق بالمسرح الرائد، الذي هو مسرح حركة. في البدء كانت الحركة، والحركة ليست إضافة زينية تصاحب الكلمات، وإنما هي مصدر وسبب وموجه اللغة، وبقدر ما تكون اللغة مسرحية، تكون حركية (المصدر نفسه: 96).
ومن هذا نستخلص أن دور الكلمات في النص المسرحي مختلف تماماً عن دورها في أنماط أخرى من النصوص، وبدءوا على ذلك يجب على مترجم مثل هذه النصوص أن يتبع سياقاً مختلفاً في عملية الترجمة، وأن يكون سياقاً معنياً بالممثلين وليس بالقراء. ويجب أن يتخذ المترجم دور كاتب المسرحية نفسه الذي يكتب في العادة من أجل الممثلين. وثمة رأي شائع بأن المسرح سرعان ما يفتقد إثارته وحيويته حالماً يتوقف كاتب المسرحية عن الكتابة للممثلين بخاصة (المصدر نفسه: 98). وبالرغم من أن وليم شكسبير كان المع كاتب مسرحي وأن أغلب مسرحياته تحف أدبية، إلا أن من المعروف تماماً أنه كان يكتب في المقام الأول، للممثلين. ويؤكد بعض الدارسين بأنه كتب بعض مسرحياته لممثلين بعينهم (المصدر نفسه).
ومن المسائل التي تستحق الإشارة هنا هي أن على مترجم النص المسرحي أن يطبع نفسه على مبادىء العمل المسرحي. وإذا لم يفعل، فمن المؤكد أن ترجمته سوف تشبه أية ترجمة أخرى. إنني اقترح أن على المترجم أن يشاهد المسرحية ممثلة بلغتها الأم، قبل البدء بترجمتها إلى لغته الوطنية وهذا يعني ضمنا أن عليه أن يغادر إلى البلاد التي تعرض فيها المسرحية وأن يشاهدها مرات عديدة ليستوعب اللغة الإيمائية كما يستوعب الجوانب الأخرى فيها ومن المستحسن أن يتصل بالمخرج والممثلين وأن يقرأ ويستمع التعليقات والنقدات التي يقع عليها. ومن المؤكد أنه سيفيد من ذلك كثيراً وسيكون في موقع جيد لتأويل الكلمات والحركات بأفضل طريقة ممكنة. وفي بعض الأحيان قد يؤدي سوء فهم أو عبارة إلى تشويه العمل فيظهر بمساعدة الحركات والأفعال. والكلمة المسرحية، إذا جاز التعبير، خالية من المعنى

تقريبياً أو ناقصة بلا حركة. لذلك فإن العنصر اللغوي في الحوار ناقص بدون العنصر غير اللغوي. والحركة، مثلاً، عنصر غير لغوي. وتعابير الوجه أيضاً غير لغوية ويضاف إلى ذلك كله، استحداث المشهد. وعليه يجب أن يعطي المترجم اهتماماً قليلاً إلى العناصر غير اللغوية عندما تبدو كأنها عنصر منفصل عن المعنى العام للحوار. إضافة إلى ذلك ينبغي أن نتذكر بأن الطريقة التي نتفوه بها كلمة أو عبارة أو حتى جملة ستضيف زيادة في المعنى. ولهذا ينصح المترجم أن يقرأ الحوار بصوت عال وبطريقة مسرحية قدر المستطاع، وعندما يقرأ بهذه الطريقة يجب أن يكون حذراً بخصوص الوقفات ما بين العبارات والجمل. قد تكون بعض هذه الوقفات طويلة إلى الحد الذي يحدث صمتاً. وبالطبع أن هذه الوقفات وهذا الصمت أيضاً يزود الجمهور بأيما معنى لم يكن بوسعهم استيعابه من كلمات المسرحية مع ذلك منزلة الشخصية الاجتماعية تعرف من طريق العناصر اللغوية والعناصر غير اللغوية (المصدر نفسه: 122).

ومن الممكن أن تتمثل العناصر اللغوية بالنبرة واللهجة أو الأسلوب الفنوي. أما العناصر غير اللغوية فقد تتمثل بالحركات والملابس الخاصة. وإجمالاً يتميز النص المسرحي عادة بأبعاد إضافية من العناصر غير اللغوية التي تضيف معنى إلى معنى الوحدات اللغوية للنص نفسه.

وهكذا يجب التمييز بين نوعين من النص المسرحي: نوع مخصص للقراء فقط بوصفه نصاً أدبياً بحتاً ونوع مصمم أساساً لغرض التمثيل أو الإخراج المسرحي. إن الفرق بين النوعين سوف يقرر إلى حد بعيد طريقة الترجمة التي يجدر بالمترجم أن يتبعها. وبالطبع إننا معنيون بالنوع الثاني الذي يحتوي على (نص تحتي) أو ما يمكن وصفه بـ (النص الحركي أو الإيمائي) (المصدر نفسه: 132). إن المترجم الذي يحاول فصل النص الحركي عن النص المسرحي العام سوف يقترف خطأ لا يغتفر ويجازف بمواجهته معضلات خطيرة جداً.

وتتصل إحدى هذه المعضلات بالجمهور الذي سيشاهد المسرحية ممثلة على الخشبة.

وأحياناً من الجائز أن يكون إخفاق المسرحية، جزئياً أو كلياً، راجعاً إلى اللغة الضعيفة في النص الأصلي نفسه وليس إلى الترجمة. وأحياناً قد يتأتى لها نجاحها من موضوعة أو شكل المسرحية. وقد يكون الشكل مبسطاً جداً إلا أن الموضوعة مسلية جداً. على سبيل المثال ما هو سبب حيوية مسرحيات يونسكو وبكيت واداموف، بالرغم من أن هذه المسرحيات تبدو بسيطة؟ (كوريكان، 1971: 95) إنها كذلك، لأنها تتجنب الإملاء والتلقين بطريقة مباشرة (المصدر نفسه)، وبالعادة يفضل الناس النصيحة غير المباشرة والتلقائية على النصيحة المقصودة. إن مثل هذا الإملاء غير المباشر يمكن أن يؤدي من خلال الحركات، والنغمة الكاملة ويحدث إساءة في التأويل. وهذه الكلمة قد تكون مستعملة رمزاً أو حملت مضموناً شعبياً أو لها جذور أخلاقية أو تاريخية. والآن يخطر على بالي أن مترجماً عراقياً ترجم إلى العربية مسرحية (الملكة الممثلة) لـ دبليو بي ييتس، وقد اقترف خطأ واضحاً عندما ترجم إلى العربية كلمة unicorn (ييتس، 1974 ص ص81 - 118) بطريقتين في النص نفسه، مرة أحادي القرن وأخرى وحيد القرن. (مجلة الأديب المعاصر، ص ص 62 - 89) وهذا يعني أن المعنى الرمزي للكلمة لم يستوعبه المترجم استيعاباً صحيحاً. ففي العربية إن وحيد القرن تتطابق مع الكلمة الإنكليزية unicorn ووحيد القرن حيوان خرافي على هيئة حصان لـه ذيل أسد، وقرن طويل مستقيم فيه التواءات نابضية ولا يصطاد إلا نادراً ويقال أنه يتجنب أي صياد سوى من تكون عذراء". (قاموس الكلية الأمريكية، 1960: 1325) بينما أحادي القرن من الحيوانات الثديية الضخمة ذات الجلد السميك، ولها قرن أو قرنان مستقيمان فوق خطمها" (المصدر نفسه،: 1041).

أن قراءة دقيقة لحوارات المسرحية تشير إلى أن كاتب المسرحية الأصلية كان يقصد الحيوان الخرافي وليس أحادي القرن.

ونقطة أخرى تستحق المناقشة هي مسألة الزمن في الحوار المسرحي وإنها جزء لا ينفصل عن المحتوى العام. وهذا الزمن المسرحي مرتبط بالنفس البشري، سواء كان نفساً طويلاً أو قصيراً. ويجب

أن يعني المترجم بهذه الحقيقة لكي يحاول أن يجعل عدد الكلمات المتطابقة أو المكافئة في اللغة الهدف مساوياً قدر ما يستطيع بعددها في اللغة المصدر (توريفان، 106: 1971).
في الختام، ينبغي أن نأخذ بنظر الاعتبار النقطة التقنية المتمثلة بالنصوص القديمة، وفي الغالب قد يقع المترجم على أكثر من نسخة للنص الأصلي المتوفر وقد يلاحظ فروقاً بين نسخة وأخرى، وكمثال على ذلك، هو نص عطيل شكسبير الذي لـه ثلاث نسخ هي: قطع الربع الأول المنشورة في 1622، والقطع الأعظم الأول المنشور في 1623 والنسخة الثالثة التي هي جمع بين النسختين الأوليين المنشورة في 1630 والمسماة بقطع الربع الثاني في الحقيقة لا يوجد إجماع بين الباحثين على مصداقية أية نسخة من هذه النسخ الثلاث (إسماعيل، 1989، 70).

103 نموذج وتحليل موجز

والآن لنأخذ نموذجاً من مسرحية مكبث ونتناول، بإيجاز، ثلاث ترجمات عربية لـه.

203 النموذج

Macbeth (Act V. scene V. P. 219)
Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow
creeps in this petty pace from day to day
to the last syllable of recorded time
And all our yesterdays have lighted fools
the way to dusty death. Out, out briefcandle!
Life's but a walking shadow, a poor player
that struts and frets his hour u pon the stage.
And the Is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
signifying nothing

303

وقبل أن ندرج الترجمات العربية الثلاث لهذا النموذج، يجدر بنا أن ندوّن شروح التعابير الإشكالية التي وضعها المحرر بيرنارد لوت Bernard Lott كما يأتي تشير الأرقام إلى الحواشي على الصفحة 218.

16 Tomorrow… Petty pace ' "(Time) creeps along in such small move ments (petty pace) – one tomorrow after another".
17 The lest syllable of recorded time – "The last moment of time which will be recorded".
18 All our yesterdays.. The way - "all the days of our life have (only) given light to fools on the way".
19 Dusty death – "death (which turns our bodies) to dust"

20 Brief – "small, lasting for a short time". Life, like the light of a candle. Quickly goes out.

403 الترجمات العربية الثلاث.

10403 - ترجمة خليل مطران

كل ليلة تنقضي تمهد لبعض الأناس الضعاف.
طريق القدر! انطفىء انطفىء أيها النور المستعار
هنيهة! ما الحياة؟ إن هي إلا ظلّ عابر، إن هي إلا الساعة يقضيها الممثل على ملعبه متخبطاً تعباً، يتوارى ولن يرى، إن هي إلا أقصوصة يقصها أبله بصيحة عظيمة وكلمات ضخمة على حين إنها خالية من كل معنى (حسن، 1980: 80).

20403 ترجمة محمد فريد أبو حديد

بل غد بعده غد وغد
تحبو تلك الخطى القصار دبيباً
تتوالى يوماً فيوماً
إلى آخر حرف مسجل في الزمان
كل أمس أضاء لحمقى
في طريق يفضي لموت التراب
أيتها الشمعة الضئيلة بعداً لك بعداً
فإنما العيش ظل
كخيال يمشي
وكاللاعب المسكين
في مسرح يضج ويزهي
ساعة قدرت له
ثم لا يسمع بعدها مدى الأيام
إنها قصة يرددها المعتوه
صوت وهيجة دون معنى. (المصدر نفسه).

30405 - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا:

غداً، غداً، غداً
وكل غد يزحف بهذه الخطى الحقيرة يوماً أثر يوم،
حتى المقطع الأخير من الزمن المكتوب
وكل أماسنا قد أنارت للحمقى المساكين
الطريق إلى الموت والتراب، ألا انطفئي يا شمعة وجيزة!
ما الحياة إلا ظل يمشي، ممثل مسكين
يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح
ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية
يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف، ولا تعني أي شيء (جبرا، 1986: 188).

104 التحليل:

قبل البدء بتحليلنا المقتضب، تجدر الإشارة أولاً إلى نقطتين. في الحقيقة تشير النقطة الأولى إلى أن ترجمة مطران لا يمكن أن تخضع إلى معايير الترجمة التي تطرقنا إليها آنفاً. فمن الواضح أن لعمل مطران علاقة واهنة بما اتفق على تسميته بـ (الترجمة). في الحقيقة أنه نص حر جديد لا يلتزم بالأبنية النحوية ولا بطول أو ترتيب الأشطر أو الأبيات الشعرية للنص المصدر. ولكونه كذلك سنهمله حالياً، مع أن الجمهور في زمانه تلقاه بحرارة.

أما النقطة الثانية فترتبط بشروحات كلمات معينة وعبارات وجمل طرحها المحررون والباحثون والناقدون. وفي الغالب تحل مثل هذه الشروحات الدلالات الغامضة لتفسيرات معينة وتساعد المترجم أن يعثر على طريقة في غاية الغموض. والآن لو تدبرنا الشروح الآنفة التي قدمها بيرنارلوت سوف نرى كم هي نافعة للمترجم.

في البداية لو حاولنا الالتزام بهذه الشروح، سوف نكتشف في الحال كيف أن أبا فريد وجبرا لم يلتقطا فحوى تلك الوحدات اللغوية المشروحة آنفاً. ومن اليسير أن يتثبت القراء العارفون للغتين العربية والإنكليزية من هذه المسألة. على أية حال، لنواصل النظر في ترجمتي أبي حديد (أ) وجبرا (ج) ونرى الفروق بينهما التي أما أن تظهر سوءاً في التفسير أو سوءاً في استخدام المفردات. وعموماً أفلحت الترجمتان في الاحتفاظ بترتيب الأبيات الشعرية مثلما هلي عليه في النص المصدر. لكن مع الملاحظ أن (ج) في هذا الجانب كان أكثر التزاماً من (أ)، لأن الأخير كان، أحياناً، يقطع البيت الواحد إلى أشطر أقصر، بينما لم يفعل (ج) ذلك. ومن الملاحظ أيضاً أن في ترجمة (أ) شيئاً من الحشو إما بإضافة كلمات غير ضرورية أو باستخدام مرادفات لا حاجة لها. إضافة إلى ذلك. يستطيع المرء أن يلاحظ أن بعض الأبنية النحوية لم تعالج معالجة سليمة عندما ترجمت إلى العربية. وعندما ندقق النظر نلاحظ ما يلي:

1 ـ أساء (ج) فهم وظيفة كلمة tomorrow (غد) المستعملة في النص بوصفها اسماً. أما هو فقد تناولها بوصفها ظرفاً زمنياً. لذلك فقد ترجمها غداً (ظرفاً) في العربية بدلاً من غد (اسماً) نكرة أو الغد (اسماً) معرفة. هذا بينما استخدم في البيت الثاني كلمة (غد) في عبارة (وكل غد) بوصفها اسماً. إضافة إلى ذلك، لا حاجة البتة إلى تكرارها بأي شكل ما دامت قد تكررت ثلاث مرات قبل ذلك.

2 ـ استخدم (أ) كلمة (غد) اسماً، استخداماً صحيحاً في البيت الأول. لكنه في البيت الثاني، استعمل الفعل creeps (تحبو) ليتماشى مع (الخطى)، في الواقع أن هذا الفعل بـ (الغد) وليس بـ (الخطى). وفي نهاية الجملة أضاف، بلا مبرر، حال الكيفية العربي (دبيباً) الذي لا يجد موقعاً مناسباً لـه هنا، والشيء الآخر الذي قام به هو شطر البيت إلى شطرين صغيرين متعاقبين، يبدأ الشطر الثاني منهما بالفعل (تتوالى) الذي ليس لـه مكافىء في النص المصدر.

3 ـ لقد ترجم (أ) البيت:

To the last syllable of recorded time

هكذا: إلى آخر حرف مسجل في الزمان، وترجمة (ج) هكذا: حتى المقطع الأخير في الزمن المكتوب لم يفكر المترجمان بأن syllable تعني: (لحظة الزمن الأخيرة) بل فكرا بها كـ (حرف) أو (مقطع) في المفهوم النحوي.

4 - لقد ترجم (أ) عبارة The way to dusty death في طريق يفضي لموت التراب، وترجمها (ج): الطريق إلى الموت والتراب. إن الترجمة الأولى تعني: موت التراب، بينما الثانية تعني: الطريق التي تؤدي إلى الموت والتراب.

وبالرجوع إلى الشرح الذي قدمه بيرنارد لوت نلاحظ أن dusty death تعني الموت الذي يحيل أجسادنا تراباً، في الحقيقة، أن المشكلة تكمن في الصفة dusty.

5 - لقد ترجم (أ) عبارة brief candle بـ: أيتها الشمعة الضئيلة وترجمها (ج) بـ: يا شمعة وجيزة فالأول ترجم Brief ضئيلة (يقصد صغيرة) وCandle الشمعة التي يقصد بها الشاعر الإشارة إلى (الحياة). والثاني ترجم Candle حرفياً، أي شمعة، ولذلك وقعت ترجمته أيضاً في فخ الحروفية وأخفقت في إيصال المعنى المقصود.

6 - لقد ترجم (أ):

Life's but a walking shadow, a poor player.

فإنما العيش ظل
كالخيال يمشي
وكاللاعب المسكين،

وترجمها (ج):

ما الحياة إلا ظل يمشي، ممثل مسكين إن النقطة الأولى هي أن (أ) قطع البيت إلى ثلاثة أشطر قصيرة، بينما لم يفعل (ج) ذلك. والنقطة الثانية هي أن (أ) استخدم الكلمتين المترادفتين العربيتين (ظل)، و(خيال) حيث لا حاجة لاستخدامهما في آن واحد.

والأمر الثاني أنهما اختلفا في ترجمة Player حيث ترجمها (أ) بـ (اللاعب) وترجمها (ج) بـ (ممثل). ومع أن (اللاعب) تعني ضمناً (الممثل)، إلا أن الأخيرة تناسب المعنى أكثر.

وبالطبع هنالك مشكلات دلالية أخرى بوسعنا أن نتناولها إلى جانب المشكلات الإعرابية، إلا أن المسألة هي إننا قيدنا أنفسنا بجزء يسير منها فقط.

ومن الملاحظ أن هذه الترجمات تصلح للقراءة أكثر مما تصلح للتمثيل.

- Bibliography-

1 – Al – Talib, Omar (1982): Translation and the beginning of Iraqi Theatre" in Afaq Arabia Review, No, 1, Baghdad: General House of Cultural Affairs.

2 – The American College Dictionary (1961), New York: Random House.

3 – Corrigan, Robert W. (1971) "Translating for Actors" in The Craft and Context of Translation", A symposium ed. By William Arrow smith and Rojer Shattuck.

Austin; University of Texas Press.
4 – Deghir, Yousif As, d (1978) A lexicon of Arabic and Arabized player:
1848 – 1957, Bahgdad: Dar Al – hurriya for pulishing.
5 – Hassan, Abd Al – Magsood H. (1982) "Macbeth. A Comparative study of Two Translation by Khahl Mutran and Mohammed Farid Abu Hadid in AL – Mustansiriyah Literary Review Vol 6.
Baghdad: AL – Mustansiriyah University, College of Art.
6 – Ismail, Asim (1989) Theories of Translation: Theoretical Issues and Practical implications, PH. D. thesis, Mosul: Mosul University press.
7 – Jabara, I. J. tr (1986) Macbeth, Baghdad: Dar AL – Mamun.
8 – Lott, Bernard ed (1969) Macbeth, London: Longmans, Green and Co, Ltd.
9 – MoGuire, Susan Bassnett (1980) "Scientific problems of Literary translation in Translation Studies", London: Methuen.
10 – Mohammed, Abdul Wahid (1986) The Modern Japanese Novel, Bahgdad:
General House of Cultural Affairs.
11 – Nicoll, Allardyce (1980) Drama in English Litera ture, tr. By Yousif abd
AL – Maseeh Thurwat, Baghdad: AL _ Rashid House for Publishing.
12 – Yeats, W. B. (1974) "The Player Queen" In Selected plays, London: pan Books, Macmillan, PP. 81 – 118.
13 – Yeats. W. B (1974) "The player Queen" tr. By Majeed Yaseen in AL – Adeeb Al – Mu sir Review No 28, June, 1985.
PP. 62 – 89 Bagdad: Afaq Arabia for press & publishing.



شهرزاد في فرنسا

من الانبهار إلى الاستلاب

الأنا والآخر في مواجهة

نظيرة الكنز

توطئة:

يعدّ كتاب ألف ليلة وليلة من أبرز الكتب القصصية الشعبية التي لقيت رواجاً عالمياً، وأثرت تأثيرات متنوعة في الآداب العالمية "مسرحاً ـ وشعراً ـ وقصة ـ ورواية" وقد ألهم هذا السفر الأدباء والفنانين بمادته الحكائية الغزيرة التي حوت غرائب الأخبار وعجائب الأمصار ولقد لخص "أندري جيد" (André Jide) الموقف قائلاً إن أمهات الكتب العالمية ثلاث: "الكتاب المقدس ـ وأشعار هوميروس ـ وكتاب ألف ليلة وليلة".

تحوّل هذا النص التراثي على امتداد العصور إلى نص ثقافي شامل وعالمي تولدت عنه نصوص عديدة في الثقافة العربية والأجنبية، وقدمت الليالي العربية الشرق من منظور ثري بالخيال والإبداع. فكانت العفاريت والسحرة والإباحية مفاتيح أساسية لمعرفة الشرق في الذهن الغربي "وإذا كان في تلك القصص ما يصف فعلاً جوانب من الحياة الثقافية والاجتماعية في الشرق أثناء الفترات التي دونت بها. فإن ذلك لا يرقى أبداً إلى مستوى التعميم والمطابقة التي تفصح عنها رؤية كثير من الكتاب الغربيين في توظيفاتهم المختلفة" (1).

احتضن العالم الغربي الليالي العربية في مرحلة تاريخية مميزة، وكانت عملية التلقي خاضعة لمقتضيات الثقافة ولراهنية التصورات والاحتياجات الاجتماعية والسياسية. وقد تسللت الأميرة الشرقية شهرزاد إلى البلاط الغربي واقتحمت قصور باريس وإنكلترا لترسم تحولاً جديداً "لقد حملت شهرزاد ألف ليلة وليلة الكثير من أحلامها وحركياتها وشهوتها المكبوتة وغير المكبوتة التي تشكل في مجموعها تمرداً على السلطة والنظام والقانون بغية التخلص منها. وركبت المخاطر لتتحرر ولم يكن ذلك ممكناً لولا جذور الرفض التي في أعماقها" (2).

• شهرزاد وألف ليلة وليلة:

تحولت شهرزاد مبدعة الليالي إلى أسطورة أدبية ألهمت مخيلة الأدباء إذ غامرت بنفسها وواجهت قهر السلطان بسلاح الكلمة، وقدمت نفسها فداءً، لبنات جنسها متحدية الموت ومؤجلة قرار إعدامها عن طريق الحكاية" شهرزاد لم تكن طوال الألف ليلة وليلة امرأة واحدة بل كانت ألف امرأة وامرأة فهي في

كل قصة كانت تقلع من شخصية شهريار بعضاً من تحديه لبنات جنسها وتضع مكانه بعض تحديها لبني جنسه" (3).
تعلو حكاية "شهرزاد" والملك "شهريار" في الليالي وتكوّن الحكاية الإطار (conte cadre) الذي يحوي كل الحكايات، ويؤسس الليالي وتربطها بعضها ببعض ويكون الفجر الحاجز الفاصل بين كل حكاية وحكاية "وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح". وتكوّن شهرزاد الرواية المؤطرة التي تحكي تنسج خيالها محاولة ترميم وإعادة بناء العالم الذكري وتلخص هذه الليالي مجتمعة صراعاً خصباً بين رغبتين:
أ - رغبة في القتل/الموت: مثلها شهريار بعد مشاهدته حادث الخيانة.
ب - رغبة في الحياة/الاستمرار: مثلتها شهرزاد فكانت قرباناً ونذرت نفسها للدفاع عن الوجود بالحكاية.
لقد تحول شهريار بعد حكايتها من قاتل نهم إلى سامع متشوق عارف ومن مستمع موجود بالقوة إلى موجود بالفعل، واستطاعت هذه الشخصية أن تعيد بناء المدينة الشهريارية وأن تسترجع للأنثى موقعاً آخر يتجاوز الخطيئة ويذكرنا من جانب آخر بالمرأة القربان في الطقوس القديمة. وغدت شهرزاد شخصية أسطورية عالمية، وأصبح كل ما ينسج حولها من حوادث وحكايات ينبوعاً يفجر الخيال في الآداب العالمية، فنقل العديد من الأدباء أفكارهم على طريقتها الحكائية وخيالها الخصب. وتساءل الكثير منهم عن مصيرها بعد انتهاء الليالي، حيث حاول كل أديب أن يعيد تشكيل هذه الشخصية الأسطورية بما يتلاءم ومتطلبات المجتمع وروح العصر ناهيك عن القناعات الذاتية. وظهرت تبعاً لذلك أعمال أدبية في مختلف الأجناس الأدبية، كما ألهمت الأدباء والفنانين في كل مكان وزمان وأتاحت لهم فرصة الهروب إلى عوالم ممتعة خالية من الكآبة والجمود.
ابتدعت شهرزاد أجواء من السخرية والتخيل والأسطورة والسياسة والدين وجل التناقضات التي مكنت هذه المرأة من أن تكون اسماً مميزاً لمبدعي الغرب ومثقفيه وفنانيه. ورسمت علاقة جديدة بين الشرق والغرب فكانت المواجهة حادة في بداية رحلة المرأة ولكن سرعان ما استقر وضعها وطاب لها المقام ومكنت المرأة الغربية من التجاوب معها وفتحت لها عوالم قوامها: السحر/الجمال/الذكاء.
ويرى البروفسور "جون جولمبير" أن لشهرزاد أثراً في تاريخ المرأة الأوروبية فيقول في هذا السياق: "إن شخصية شهرزاد أثرت تأثيراً حاسماً في تاريخ المرأة الأوروبية. وجعلت القرن الثامن عشر أعظم القرون في حياتها، وكان لجمالها وثقتها بنفسها وتصديها وتحديها لشهريار الذي قد عجز كل الرجال عن أن يوقظوه واستخدامها لسلاح الأنوثة والمعرفة معاً. كان لهذا كله أثر كبير في تكوين شخصية المرأة الأوروبية".
أشاد الباحثون والمفكرون بتأثيرات شخصية شهرزاد الأدبية اللامحدودة وقد استمدت هذه الشخصية الأنثوية قوتها في الإقناع من الثقة بالذات وهذه الثقة تشكل بؤرة التواصل وتجعلها مثيرة للإعجاب، وقد وجدت هذه الأسطورة الأنثى تربتها في كل مكان وفتحت آفاقاً للتخيل وفي رحلتها المزدوجة الشرقية الغربية حافظت على بعض خصائصها الأصلية واكتسبت في الوقت نفسه سمات جديدة أضفت على شخصيتها أبعاداً "جمالية، وفكرية، ونفسية" وارتدت ثياباً وأفكاراً أجنبية بمجرد وصولها إلى الديار الفرنسية. سنتوقف عند رحلتها المغرية إلى فرنسا لنكتشف أهم تحولاتها وأبعاد مواجهة الأنا والآخر وذلك من خلال عنصرين أساسيين:
1 - شهرزاد ترحل إلى فرنسا "الانبهار بالأنا واستلاب الآخر".
2 - شهرزاد الفرنسية "استلاب الأنا والانبهار بالآخر".
بهرت هذه المرأة الشرقيين والغربيين رجالاً ونساءاً في الأمس واليوم فهل ستحافظ على هذا الانبهار أم ستتعرض للاستلاب بمجرد أن تعبر إلى باريس؟.

• شهرزاد ترحل إلى فرنسا "الانبهار بالأنا واستلاب الآخر":

إذا تصفحنا الكثير من الكتب التاريخية التي ترصد العلاقة بين فرنسا والشرق تبين لنا أنها علاقات موغلة في القدم شديدة التشابك تختلف درجاتها بين التعاطف والتنافس والانبهار والاستلاب ومحاكاة النموذج الآخر أو البحث عن نقيضه، ومن ثَمّ فهي علاقات شديدة الإشعاع.
دفع ولع الفرنسيين بالشرق إلى العكوف على منجزاته الحضارية ومحاولة البحث عن كنوزه والإطلاع المباشر عليها من خلال تشجيع حركة الرحلة إلى الشرق والبحث عن تراثه ومحاولة ترجمته ونقله إلى القراء الفرنسيين.

كان الفرنسيون مدينين في معرفتهم لشهرزاد للمستشرق "أنطوان جالان Antoine Galland" الذي عمل على ترجمة كتاب ألف ليلة وليلة إلى اللغة الفرنسية ما بين عامي (1717/1704) في اثني عشر مجلداً." والواقع إن ترجمة "الليالي" لأول مرة إلى اللغة الفرنسية، تمثل نقطة تحول بارزة في تاريخ العلاقات الغربية الشرقية، وقد أظهرت الأبحاث الحديثة أن هذه الترجمة لم تكن حادثاً غير متصل بما قبله أو بعده، بل كانت نهاية حركة كبيرة نحو تصوير الشرق، في صورة خيالية مستمدة من القصص المغربية والرحلات الأولى إلى الشرق." (4)
أسهم "أنطوان جالان" مع غيره في القرن الثامن عشر في أن تتمتع شهرزاد ولياليها بمكانة عالية وهو ما جعل هذا القرن يعرف بقرن شهرزاد مصدر الإلهام والوحي والتغيير. وأصبحت منذ هذه الترجمة مدخل للعالم الشرقي، إذ زاد الاهتمام بالدراسات الشرقية كما كانت دافعاً لتطور الفلكلور، وأدَت إلى ميلاد مدرسة كاملة للحكايات الشرقية. و"نجحت شهرزاد خلال فترة وجيزة جداً في تحقيق ما فشلت به الجيوش خلال الحروب الصليبية. لقد غزت العالم المسيحي معتمدة في ذلك على القوة الوحيدة التي تملكها، أي قوة الكلمات، فانقاد لجاذبيتها الزهاد الكاثوليكيون والبروتستانتيون والإغريق والأرثوذوكسيون تباعاً.." (5)
وكان تأثيرها قوياً في المرأة والرجل على حد سواء، ويمكن أن نوضح صورة شهرزاد في فرنسا إبان القرن الثامن عشر من خلال رصد حركيتها في المجتمع الفرنسي وأهم التحولات التي أحدثتها لدى الجنسين:

1 ـ شهرزاد والمرأة الفرنسية:

انبهرت المرأة الباريسية بهذه الشرقية، ومن الثابت تاريخياً أنها دخلت البلاط الفرنسي من بابه الواسع. فكانت "الماركيزة والكونتيسة والأميرة "أول من سمح لها بتخطي قصور فرنسا" وظهرت حكاية الملكة شهرزاد في وقت كانت الصالونات الأدبية التي تمتلكها سيدات الطبقة الراقية مكاناً للتعارف والتقييم والشهرة ونشر الفكر الجديد بل إنها كانت تتحكم في معايير التذوق.." (6)
ويمكن أن نشير إلى أن استقبال الفرنسيات لشهرزاد اتخَذ شكلين مختلفين:

أ ـ الاستقبال الشكلي الظاهري:

حيث لم تهتم بعض سيدات فرنسا إلا بالجوانب الحسية الشكلية المغرية فأسكنت شهرزاد البلاط الفرنسي وأبقتها صامتة لا تقوى على الحركة ولا تنبس ببنت شفة سجينة في حدائق فرساي بأشكال الزينة المبالغ فيها حسب العادة الجارية، وهنا بطبيعة الحال عاشت هذه المرأة غربة واستلاباً حقيقيين وتحولت إلى مدام دي بومبادور جديدة مثيرة بتسريحاتها الرائعة وحليّها وأقمشتها الفضفاضة الزاهية، وهكذا "جردت شهرزاد من ذكائها حين غادرت الشرق وعبرت الحدود إلى الغرب" أي من كل ما يشكل هويتها. والواقع أن الفرنسيين لم يأبهوا إلا بمشاهد المغامرة والغرام في ألف ليلة وليلة الذي انحصر هو الآخر في الزينة ولغة الجسد بشكل يبعث على الاستغراب" (7).

ب ـ الاستقبال الفكري الباطني:

استوعبت بعض سيدات فرنسا رسالة شهرزاد واستفادت من تجربتها مع شهريار ومع الحكايات وحاولن أن يقتفين أثرها لاسيما أن معظمهن كن من علية القوم وأسهمن في الحركة الأدبية" وكانت منهن من تكتب الأشعار وتقرأها على المترددين عليها. وتساهم في حركة الترجمة مثل مدام داسيه Dacier مترجمة هوميروس والكونتيسة دولنوا "d`enoloy التي اشتهرت في مجال كتب الأطفال، كما برعت المرأة بالذات في أدب المراسلات الذي اقترب من نوعين أدبيين سيكون لهما شأن هما: السيرة الذاتية والرواية..." (8).

برزت في الساحة الأدبية أصوات أدبية نسوية استفادت من ليالي شهرزاد وشرقها الدافئ وحاولت محاكاته والنسيج على منوالها والتطرق إلى أكثر المواضيع خطورة في ذلك الوقت ويمكن أن نذكر على سبيل المثال بعض الروائيات أمثال "دوجوميزو" و"دو فيليدو" اللتين تجاوزتا عقدة الحياء والاحتشام في التطرق لموضوع الحب والجنس.

2 ـ شهرزاد والرجل الفرنسي:

أثّرت شهرزاد في الرجل الفرنسي فناناً ورساماً وفيلسوفاً وأديباً. إذ رسم الكاتب الفرنسي صورة مميزة للأميرة الشرقية مكنتها من أن تحتل الريادة وأن تكون السيدة الشرقية التي تمتلك سلاح الجمال والمعرفة بلا منازع، وقد تأثر معظم كتاب القرن الثامن عشر بالعالم العجائبي والفكري الذي نسجته هذه المرأة وحاول بعضهم محاكاتها واستخدام رموزها المختلفة بغية التأثير في خارطة الفكر الفرنسي ولاسيما وأن وصول هذه المرأة إلى باريس كان في فترة "تزخر بشتى ألوان الصراع ضد الملكية والثورة على مفاسدها، وعلى ذلك كانت الفرصة مواتية لاستخدام شهرزاد وإيحاءاتها الخصبة التي لا تنتهي في النيل من الملوك والسخرية منهم، وهو ما تحددت به مهمة السيدة العربية الغامضة المثيرة في كل آداب القرن الرومانسي" (9).

أتاحت ليالي شهرزاد لأدباء فرنسا فرصة الهروب إلى عالم جديد وجعلتهم طيلة قرن كامل يحلمون بشرقها الدافئ وينتقلون إليهم إبداعياً يتعلمون الحكمة والفلسفة ويحاولون في الآن نفسه رسم معالم التغيير في المجتمع الفرنسي. ويمكن أن نذكر في هذا السياق ما قام به ديدرو "Diderot" في مؤلفيه الطائر الأبيض "L`oiseau blanc" والجواهر كاشفة السر " Les Bijoux indiscrets" وقد استلهم "ديدرو" من ليالي شهرزاد كل ما يخدم أفكاره السياسية والاجتماعية والدينية.

ويعد فولتير الشخصية الأدبية الثانية التي تأثرت بالشرق إذ خصص لـه مجالاً واسعاً في كتاباته واتخذه كوسيلة للمقارنة بين حضارتين مختلفتين واستعان بالليالي وأجوائها الشرقية لبث أفكاره التربوية والفلسفية والاجتماعية لاسيما في مؤلفه صديق أو القدر "Zadig ou la destinée" فقد أوحت إليه شهرزاد بأفكار وصور وتقنيات وزودته بكل الأساليب التي مكنته من المقارنة بين عالمين متناقضين: عالم الشرق المؤطر بالحكمة وعالم الكنيسة الممتلئ بالكتب. لذلك لا نتعجب عندما نجد هذا الكاتب يهدي هذا العمل إلى هذه السيدة الشرقية.

لقد ملكت شهرزاد كتاب فرنسا خلال هذا القرن وأنصتوا لحكمتها واقتبسوا كل ما يخدم برنامجهم السياسي والاجتماعي والفلسفي. وهكذا كان الموقع الذي تتحرك فيه هذه المرأة الأسطورة استراتيجياً إذ عبرت عن انبهار تام بالشرق واستلاب كامل للغرب. ويمكن أن ندرك أن رحلة شهرزاد إلى فرنسا كانت ثرية وذات أبعاد مختلفة:

تاريخية: **شهرزاد والثورة الفرنسية.**

اجتماعية: **شهرزاد والمرأة الفرنسية الجديدة.**

سياسية: **شهرزاد أسيرة البلاط الفرنسي.**

جمالية: **شهرزاد والرومانسية.**

دينية: شهرزاد والكنيسة.
وهكذا تاهت شهرزاد في المجتمع الفرنسي لتتحول بعد ذلك إلى شهرزاد الفرنسية لا الشرقية.

ثانياً: شهرزاد الفرنسية: استلاب الأنا وانبهار الآخر.

لقيت شهرزاد في رحلتها إلى باريس رواجاً في مختلف المجالات، وتقبلها الجمهور الفرنسي بشغف كبير وانبهر بها إلى حدّ الاستلاب فأضحت علامة بارزة في الأدب والفنون، وقد تغيرت في أثناء استقرارها وحملت أفكاراً جديدة بدءاً من القرن التاسع عشر لتدخل مرحلة جديدة بدأت بدراسة هذه الشخصية وتحليلها وانتهت إلى استلابها وتغريبها وحاولت شهرزاد أمام كل ذلك أن تتمسك بإطارها وملامحها الشرقية، وعبثاً حاولت ذلك طيلة قرن آخر دون جدوى فقد ارتدت ثياب جديدة وأفكاراً أجنبية واردة عليها وحياة غربية وعاشت حضارة كانت نتاج فكر أوروبا وتطوراتها التاريخية.
وهكذا كما أثرت شهرزاد في أدباء فرنسا في القرن الثامن عشر فقد تأثرت بهم وحملت الكثير من أفكارهم الجمالية والفلسفية، بدءاً بالرومانسية ووصولاً إلى الوجودية ومن الحرية إلى الديمقراطية، ولم يمس التغيير هيئة شهرزاد وشكلها وهندامها وإنّما امتد إلى أفكارها، لتعيش مستلبة وفاقدة حقّها الطبيعي في الكلام. وكان تغريبها في كل الفنون: الموسيقى والرسم والفنون التشكيلية والسينما.
ولعل أهم مظاهر استلاب هذه المرأة الشرقية التركيز على جانبها الشكلي الإغرائي وتغييب عنصر الذكاء والمعرفة وجعل هذه المرأة سجينة لغة الجسد بإيحاءاته المادية المختلفة، كما أن أغلب من كتب عن هذه المرأة بدءاً من النهاية أي الليلة الثانية بعد الألف ليرسم بها نهاية هذه المرأة أولاً وليسلب منها حق الكلام ثانياً وليحيلها إلى الصمت في الأخير، ويبدو أن شهرزاد انتصرت بالكلمة/المعرفة في ربوعها الحقيقية "الشرق" وانهزمت شهرزاد بانعدام الكلمة/الصمت في ديار الغرب "وكانت هذه المرأة غريبة بالفعل، إلى درجة أنها وصفت بالمرأة الجميلة الخلابة المغرية جنسياً، الماكرة الحكيمة، اللغز الساحر بغموضه" (10).
إذن نحن إزاء شهرزاد فرنسية تعبّر عن الأنا الشرقية المستلبة والمنبهرة بالآخر، لقد نفدت حكايات شهرزاد وأحيلت إلى صمت عند كل من "تيوفيل غوتيه" Théophile Gautier (1872 - 1811) وهنري دورونه (1864 - 1636) Henri de Rénie ودخلت مغامرات أخرى لتعبر عن نقلة أخرى عرفتها فرنسا.

أ ـ شهرزاد غوتيه الصامتة:

يصور هذا الكاتب في قصته الليلة الثانية بعد الألف "La mille et deuxiéme nuit" شهرزاد وقد نفد زادها من الحكايات؛ فرّت إلى الكاتب تتوسل إليه كي يقص عليها قصصاً أخرى تنقذها من الموت فيلبي الكاتب رغبتها، ونجد في هذه القصة الشرق بسحره وإطاره العجائبي من خلال حضور الأماكن والشخصيات والأسماء، وقد استعان "غوتيه" في قصته بالحكاية الإطار، وركز على مصير شهرزاد بعد الألف ليلة وهي النقطة التي حاول الكثير من المبدعين الانطلاق منها في نسج لياليهم الثانية بعد الألف.
هذه شهرزاد "غوتيه" تقتحم صمته وتأتيه برفقة أختها "دنيا زاد" تطلب منه المساعدة بعد أن استنفدت طاقتها الحكائية، فيستجيب لطلبها. وتنتهي الليلة الثانية بعد الألف على النحو التالي "هذه هي مادة الحكاية التي أمليتها على شهرزاد بواسطة فرانشسكو.
كيف وجد حكايتك العربية وما هو مصير شهرزاد؟
لم أرها بعد ذلك. أعتقد بأن شهريار الذي أغضبته تلك الحكاية قطع رأس السلطانة." (غوتيه: ألف ليلة وليلتان)، وقد أنهى الكاتب قصته نهاية مأساوية، إذ لم تعجب القصة شهريار فقطع رأس شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف، بينما أصيبت أختها بالجنون.

ويتبين لنا من خلال توظيف الكاتب أنه أحال هذه المرأة إلى صمت وجعلها قاصرة لا تمتلك آلية خلاصها وهو "واقع" ما يترجمه واقع الشرق/السبات/الصمت فنحن في هذه القصة أمام معادلة عكسية:
- صمت شهرزاد/إلغاء عنصر الحكي الشرقي.
- سلطة حكي الرجل الغربي/إحلال عنصر الحكي الغربي.
فيبدو أن شهرزاد الشرق قد سكتت فعلاً عن الكلام المباح، الذي تحول إلى الطرف الآخر جغرافياً وجنسياً أي الغرب/الذكر، لذا كانت نهاية شهرزاد مأساوية فقدت كل مبررات وجودها في فرنسا.

ب - شهرزاد "دورونيه": Le voyage d`amour ou l`initiation vénitienne

يبدأ كذلك بعد انتهاء ليالي شهرزاد ليصور لنا تفردها بالحكم بعد مقتل شهريار، تملك كل شيء (الجمال/السلطة/المال/الذكاء) ولكنها تشعر بالكآبة داخل هذا القصر الساحر، لذا فإنها تتخلى عن هوايتها السابقة "نسج الحكايات" وتبحث عن قاص يسليها؛ وهكذا تحولت من راوية إلى مستمعة وتحول فعل نسج الحكايات من فعل أنثوي إلى فعل ذكري، وتكون عقوبة من لا يسليها عظيمة "صلم أذنيه". يتصدى لها كثيرون دون أن يحفلوا برضاها. وتظفر آخر الأمر بفتى جميل يحبها ولكن سرعان ما يخونها. لتلتقي بعد ذلك بفرنسية تدعى (جيرمين Germine) عاشت نفس تجربة الخيانة فتتشاكيان وتتحابان لتجد كل منهما السلوى عند الأخرى. وكرد فعل على ما أصابهما (خيانة الرجل) تقرر المرأتان نهائياً التخلي عن الرجال، فالحب الحقيقي الذي توصلتا إليه (شهرزاد وجرمين) هو المتماثل،
وهكذا نجد أن شهرزاد "رونييه" حملت الكثير:
- تحولت إلى مستمعة. تعيش حياة البذخ والترف وتعاقب: الاستماع ← اللذة
- موضوع الخيانة. العلاقة/ذكر/أنثى.
- اللقاء بالفرنسية العلاقة أنثى/أنثى.
وهكذا فقد حملت هذه المرأة كل ما يمور في الشارع الباريسي من تغيرات وحركات اجتماعية وفكرية ونفسية كما عبرت عن فقدان التوازن في بعض العلاقات وإحلال محلها علاقات أخرى متكافئة جنسياً أنثى أنثى. إذن تحولت شهرزاد إلى مستمعة وفقدت عنصر الجمال وغرقت في لذة وحملت تطورات القرن العشرين. ومع ذلك يبقى التساؤل هنا: من هي شهرزاد الفرنسية إذا فقدت خاصيتها الأساسية الكلام/الذكاء/المعرفة؟ وما هي الأسلحة التي يمنحها لها الفرنسيون ليمكنوها من إغرائهم؟

خلاصة القول:

تُعبّر رحلة شهرزاد إلى فرنسا عن مواجهة حقيقية بين حضارتين: شرقية وغربية، وفي بداية الرحلة يبدو أن الانبهار كان شديداً بالنموذج الشرقي لكن سرعان ما عادت هذه المرأة مكسورة الجناح. ومع ذلك يبقى اختيار شهرزاد/الأنثى كموضوع للقاء بين الأنا والآخر إحياء للطرف الصامت في التاريخ الإنساني وإعادة الاعتبار لهذا العنصر وتحليل مجمل العوامل التي أدت إلى قهره. ولاشك أننا نعيش تطورات جديدة وحركات متعددة تحاول أن توجه هذا العنصر وفقاً لمتطلبات العصر. كما أنّ اختيار الأنثى هو استراتيجية جمالية لما تملكه من مواصفات تمكن الأديب من أن يستخدمها كقناع يمرر خلالها أفكاره، ومن هنا كان الاهتمام بشهرزاد الأنثى/الأسطورة لما تتضمنه هذه الشخصية من دلالات.

الهوامش:

1 - سعد البازغي: مقاربة الآخر، مقاربات أدبية دار الشروق، 1999. ص 96.
2 - خديجة صبار: المرأة بين المثلوجيا والحداثة، أفريقيا الشرق، المغرب. 1999. ص 75.

3 - ياسين النصير، المساحة المختفية، قراءة في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1995 . 1. ص .141
4 - عبد الواحد شريفي: ص .79
5 - فاطمة المرنيسي، العابرة المكسورة الجناح "شهرزاد ترحل إلى الغرب"، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويبل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. ط 2002. 1 . ص .79
6 - هيام أبو الحسين: شهرزاد وتطور الرواية الفرنسية من الكلاسيكية إلى الرمزية، فصول. ج3. م 13. ع2 صيف 1994. ص .267
7 - فاطمة المرنيسي: المرجع السابق، ص 81. .80
8 - هيام أبو حسين: المرجع السابق، ص .267
9 - مصطفى عبد الغني: شهرزاد في الفكر العربي الحديث، دار الشرق، ط 1. 1985. ص .26

10 - المرجع السابق، ص 21.



القـصة

.... بقلم: سيلفيا بلاث .... ت: د.
إيمان الغفري

اتصال هاتفي

بقلم: ليفون أوسيبيان
ت: إبراهيم إستنبولي
عن الروسية

كانت تلتصق بوجهها إلى الوسادة. وكانت خصلات شعرها الذهبي منثورة على الباتيستا[1] الزرقاء. لحاف زهري كبير يتدلى من على السرير... نور يتسرّب عبر الستارة الكثيفة...
وراء النافذة كانت السيارات تهدر - فقد بدأ النهار منذ فترة - ولكن في هذه الشقة الخالية!.. لم تدرك على الفور أنها تأخرت عن العمل.
لقد تأخرت كثيراً جداً، لدرجة أنها الآن لن تستطيع اللحاق حتى إلى الغداء.
وهي لم تنتبه على الفور أن هناك من يتصل، مع أن الهاتف بالضبط هو الذي أيقظها...
كان عليها أن تفكر في عذر ما لتبرير تأخرها.
لكن الهاتف كان يرن...
ولم تتمكن إيرينا من التركيز. مرّت بنظرها إلى الأشياء التي كانت، كما هي العادة، مبعثرة في كل مكان، كانت أفكارها عصيّة على التحكم. والهاتف لم يتوقف.
كان المتصل رجلاً، على الأرجح، شاباً. ولم يكن من معارفها.
كان يسأل، هل هي تعرف أيغور؟
ـ أي أيغور؟
فقال لها الكنية.
ـ لا أعرف مثل هذا...
لاحقاً تبين أن الصديق - لا، ليس صديقها - بل صديقه أيغور قد مات. قبل عام...
ـ وماذا تريد مني؟ - سألته بعصبية.
سألها عن العلاقة بينهما...
ـ ولكنني لا أعرف أيغور "ك" هذا! - كادت تصرخ هي.
لكن الصوت في السماعة راح يؤكد، أن اسمها ورقم تلفونها موجودان في دفتر ملاحظاته.
ـ هذا يعني أن علاقة ما كانت؟
ـ لا أذكر... لا أذكر... مع ذلك، ربما. وما هي حاجتك لذلك؟
ـ سأتصل لاحقاً، حاولي أن تتذكري.
دقت نغمات سريعة.
ـ وما حاجتك لذلك؟ - لكن لم يعد يسمعها أحد.
حاولت أن تتذكر جميع اللقاءات، المعارف، المغامرات الغرامية... ليس فقط في أماكن الاصطياف... (كم كانت كثيرة!)... مرّ أمام عينيها بشكل عشوائي شريط أجزاء معينة من أحداث واقعية. علقت يدها في الهواء وهي تقبض على سماعة الهاتف. فقط الدقات السريعة المقيتة كانت تخرق الصمت في الغرفة. لم تتذكره؛ حاولت ولم تستطع. وضعت السماعة في مكانها. انتظرت بعض الشيء، كانت مضطربة...
مرة أخرى نظرت إلى التليفون وفجأة من خلال السكون المخيم في الغرفة سمعت!.. كاب!... كاب!.. - في المطبخ.
الآن فقط راحت تصغي إلى تلك الدقات الرتيبة الخارقة لقطرات الماء المتساقطة وهي تشعر بالتوتر أكثر فأكثر، لقد بدا لها، لسبب ما، كما لو أن ذاك المجهول سيتصل حالاً أو قد يخطر بباله المجيء ويحاول واقتحام الشقة لكي يعرف رأيها حول صديقه المتوفى.
اندفعت إيرينا إلى المطبخ وراحت تشد الحنفية بقوة وبعنف. توقف الماء عن السقوط، وخيم هدوء تام...
لماذا لم تتذكر المطر في لينينغراد، عندما لأول مرة في حياتها، مذ أصبحت يانعة، راحت تركض حافية القدمين في شارع نفسكي وهي تضحك - إذ كانت ترى كيف أن الناس يختبئون تحت المظلات والسقائف...

---

(1) باتيستا: قماش تيل رفيع. المترجم.

كان مساء باكراً، وكان يهطل مطر تموز الغزير، والبرك قد امتلأت بالفقاعات الكبيرة. راحت تركض وتخوض برك الماء بقدميها الحافيتين، فكانت ترش بالماء الدافىء المارة الذين سارعوا للاختباء من المطر.
لم يكن صراخهم المستنكر يلحق بها...
ما خطر ببالها ليس المطر في لينينغراد... بل تكسر الرمل الحارق لأصابعها على شاطىء بحر باكو المشمس.
غاصت القدمان في الرمل، وصار السير صعباً للغاية، وعلى العموم لا توجد ضرورة...
مأخوذة بحنق غير مفهوم بالنسبة لها ذاتها (على مَن فقط؟) ملأت ايرينا إبريق الشاي بالماء، بحثت طويلاً عن علبة الثقاب، أما الغاز فقد اشتعل بسرعة.
امتدت اليد إلى الإبريق...
لم يخطر ببالها الموقد[1] في مخيم الطلائع.
ذاك الموقد الأخير، عندما هي أغرمت "بشكل حقيقي"، لأول مرة، أثناء سهرة الليلة الوداعية، حين لم تكن لديها القدرة كي تنزع نظراتها عن بقع الضوء على وجهه الفتي...
لقد تذكرت ورقة الإعلانات الحمراء[2].
ستة من المطربين الشبان الوسيمين المبهرجين كانوا ينظرون من عليها بعيون حزينة - حالمة...
رن الهاتف.
لم تكد تصل إلى الهاتف حتى همد. انتظرت. لم يرن من جديد.
أرادت أن تذهب إلى الغرفة - لكنها عادت لأمر ما. ثبتت نظرها إلى الهاتف. راحت تتفحص على سماعة الهاتف الخضراء شرخاً سطحياً، بصعوبة يمكن ملاحظته، قرب الميكروفون. شرخ متعرج ومسنٌ بعض الشيء...
لبست ثيابها بسرعة، كما لو أنها بالضبط كانت تخاف - أن يضبطوها عارية، وعندما بدأت تضع الماكياج على وجهها - قرع جرس الباب.
ـــ مصلحة الغاز.
فتى في بنطلون جينز رث وفي قميص ناصل دفع أمامه حقيبة ديبلوماسية أنيقة، كانت تصدر منها أصوات معدنية... ومن دون انتظار الإذن مشى بثقة إلى المطبخ. ومن دون أن ينطق بكلمة - أطفأ الغاز المشتعل سدىً. أدار القبضات الأخرى. سأل عن شيء ما. هي، دون أن تسمع، أشارت برأسها بالإيجاب.
ثم خرج.
أغلق الباب خلفه بلا ضجة...
حدث أمر ما...
راحت تتنقل في الشقة - من دون أي صوت، كانت تنظر إلى أشيائها - دون أن تعرفها. لم يكن ذلك يخيفها، لا، ببساطة، إن هذا لم يسبق أن حدث معها. حتى وهي في متحف تريتياكوفكا[3] وفي الارميتاج[4]، حين حاولت الانصهار مع كل ما هو عظيم وكل ما هو خالد. أما الآن... شيء ما غير مألوف قد انكشف لها فجأة... ليس للعقل - بل للقلب...
راحت مسحورة تتأمل الجدار الأبيض المتشقق...
بمجرد أن فتحت ايرينا الباب الرئيسي للبناية، اندفع إلى داخلها ضجيج الترامواي القديم ذي اللونين الأحمر والأصفر، وأصمّها بصوته. وعندما، مع قعقعة وصرير العجلات خفت سرعة الترامواي على المنعطف، وبعد ثوانٍ من التردد، لحقت به بسرعة وقفزت إلى دوّاسة المدخل، الذي كان بابه، الله يعلم لماذا، مفتوحاً، وراحت، وهي واقفة هناك تتجول، بقلب مضطرب عبر الشوارع الضيقة للمدينة المغمورة بأشعة الشمس، كانت الأشجار تقف قريبة لدرجة أنها لم تستطع كبح رغبتها لتمد يدها لتسحبها على الفور، لكن بعد أن علقت بين الأصابع التي لذعتها الصدمة ورقة خضراء. ابتسمت ايرينا،

---

(1) الموقد . يقصد هنا الموقد الذي يشعله الأولاد أو الشبان والفتيات في معسكر للطلائع... ويجتمعون حوله ليقضوا وقتاً ممتعاً مع الأغاني والعزف على الغيثار، الذي هو آلة موسيقية شعبية كما العود عندنا.. المترجم.

(2) ورقة الإعلانات . المقصود بها ورقة الدعاية لعرض جماهيري: مسرحي أو سينمائي أو حفل موسيقي.. والتي توزع عادة في أماكن متفرقة من المدينة ليطلع الناس عليها..

(3) متحف تريتاكوفكا . واحد من أضخم المتاحف الثقافية والفنية في العالم، يوجد في موسكو، تأسس عام 1856 كمتحف خاص من قبل صاحبه ب. م. تريتاكوف وفي عام 1892 قام صاحبه بإهدائه مع ما يضمه من لوحات إلى مدينة موسكو... المترجم.

(4) ارميتاج: (من الكلمة الفرنسية Ermitage = مكان للانعزال) . أحد أهم المتاحف الفنية والتاريخية في العالم. يوجد في مدينة بطرسبورغ الروسية. تم تأسيسه عام 1764 في عهد إيكاترينا الثانية. المترجم.

قذفت بالورقة في الهواء، ولكنها لم تطر بعيداً... وقد حاولت اللحاق بايرينا، لتتأخر بلا أمل، ولتسقط بعيداً خلف الترامواي فوق حجارة الشارع.
ـ مَن بحاجة تذكرة؟ وعلى العموم، أيتها الفتاة ـ لا يجوز الوقوف على الدوّاسة! ـ كان واضحاً أن بائعة التذاكر لم تكن راضية.
أجابت ايرينا بابتسامة كسولة، قفزت عن الدواسة، وراحت تجري في الشارع. بسهولة وبحرية.
تجمد وجه بائعة التذاكر لثوانٍ معدودة، ثم سقط شعاع الشمس على الزجاج واختفى الوجه... بالقرب من مخزن السمانة بجانب ساحة محطة القطار التقت ايرينا بمعلمتها العجوز.
بولينا؟ بولينا... وما هو اسم أبيها[1]؟
هل إني نسيت ذلك أيضاً؟
نحيلة، في يوم ما طويلة ودقيقة المظهر، كانت معلمة مادة الأدب خلال أعوام المدرسة توحي بالاحترام بل وبالخوف. أما الآن، وقد شاخت وانحنت، فإن العجوز مع سلة شبكية ـ كانت تستدعي الشفقة. اندفعت ايرينا لمساعدتها.
أرادت لو تقول لها كلمات دافئة ورقيقة، لكنها لم تجد الكلمات المناسبة. أما أن تتكلم عن نفسها فلم يكن لديها رغبة البتة. وقد فهمت العجوز الشمطاء ذلك فوراً. هكذا مَشَتا ـ وهما تتبادلان عبارات لا معنى لها.
كانت بولينا ياكوفلفنا تعيش في الطابق الثاني في بيت جيد بالرغم من كونه قديماً. على شرفة النافذة للطابق التالي كان يتدفأ قط سيبيري كبير له وبرٌ كثُ طويل، قليل الحركة، كان يتمدد هناك، على الأرجح، منذ زمن طويل... كانت الشمس تحرق له ظهره ـ مع ذلك هو فقط كان يضيق عينيه وأحياناً يفتحهما نصف فتحة لكي يلقي نظرة لا مبالية على الحركة الحاصلة على الدرج... بينما كانت المعلمة منشغلة بالمفاتيح، اقتطعت ايرينا بحذر بعض المرتديلا من السلة ورمتها بالقرب منها. لكن القط لم يبد أية حركة. هو فقط "ابتسم" بسخرية. على طريقته، على طريقة القطط.
أخيراً وجدت بولينا ياكوفلفنا المفتاح المطلوب ودخلتا إلى الشقة.
توقعت ايرينا أن تشاهد أشياء مألوفة: علاقة قديمة للثياب، خزنة رائعة للزجاجيات، ساعة موروثة من جَدّ الجَدّ، قديمة جداً، التي كان لها، كما تتذكر ايرينا، رقاص منحنٍ، ولذلك لم تكن الساعة دقيقة أبداً. لكنها لم تجد شيئاً من كل هذا. كان يقف مشجب فنلندي عصري مع مرآة وخزن صغيرة، ثم رأت وجهها وقد شاخ، بدون تجميل وارتعبت. المدرسة، المعهد، الزواج، الطلاق ـ كل هذا مرّ في لحظة.
بعدهما مباشرة تقريباً دخلت جارة بولينا ياكوفلفنا ـ الخالة كلافا[2]. لم تكن ايرينا قد رأتها من قبل.
دخلن إلى الصالون. أحضرت بولينا ياكوفلفنا فناجين المناسبات[3]. جَلسْن يشربْن الشاي. تبين أن الخالة كلافا امرأة ظريفة ـ راحت على الفور تقصّ حكايات عن العصابيين، والذين يتحرون وعن المصابين بالروبصة...
جلست ايرينا، أصغت ومن ثم بهدوء قامت واقتربت من المكتبة.
في اللحظة التي لاح في يدي بولينا ياكوفلفنا قطرميز مربى المشمس، والخالة بدأت قصتها الجديدة، وقعت عينا ايرينا على كتاب معروف لها، معروف حتى الصميم. مهترىء من كثرة التداول، كم مضى من السنين؟ كم كبرت هي وشاخت؟..
نظرت إلى مجلد كاتبها المحبوب وقد خافت أن تلمسه... ابتعدت إلى الطاولة ثم عادت من جديد.
أخيراً، بحذر، كما لو أنها كانت تخشى شيئاً ما، أخذت الكتاب عن الرف، فتحته لا على التعيين.
قرأت كلمات ما، لا تعنيها بشيء، وفجأة طغى عليها القديم بقوة وبحلاوة، حين كانت حياتها قد بدأت للتو، وحين كانت تصدق الكثير مما يقال...
حبست ايرينا أنفاسها.. حتى أن الخالة صمتت وراحت تنقر بالملعقة الفضية على صحن المربى.
لكن ايرينا خلال لحظات لم تعد تسمع حتى تلك الأصوات لقد خيم الصمت... من حولها.
أخرجها من حالة الصمت صوت بولينا ياكوفلفنا. فقد نادت ايرينا، بعد أن فتّشت في المكتبة وسحبت صورة مصفرّة. صف التخرج. وجوه فتية جميلة وسعيدة.
ألقت العجوز نظرة سريعة على الصورة ثم أشارت بإصبعها إلى الفتى بجانب ايرا[4]:
ــ مَن هذا؟

---

(1) من الدارج أن يتم التوجه إلى شخص آخر باسمه متبعاً باسم أبيه تعبيراً عن الاحترام، فيقال: اندريه سير غييفيتش.. مثلاً.
(2) كلافا. اسم التصغير أو الدلع من كلافديا.. المترجم.
(3) درجت العادة عند العائلات الروسية أن تشرب الشاي بالمناسبات في فناجين مخصصة لذلك، مختلفة عن تلك التي تستخدمها بشكل يومي في المطبخ.. إذ قد تكون هذه من ألوان مختلفة وليست ثمينة.. الخ. بينما الاحتفالية تكون عادة من نفس اللون وكذلك الصحون وغالباً من النوع الجيد. المترجم.
(4) ايرا. اسم التصغير من ايرينا. المترجم.

ـــ شورا الكسييف: كانا يجلسان في مقعد واحد ـ أجابت المعلمة.
ـــ هذا كل شيء؟
لم تفهم بولينا ياكوفلفنا.
ـــ لكن، مَن صار هو؟ ـ استوضحت العجوز.
ـــ لا أعرف... ولماذا أنت، أيتها الخالة كلافا، اهتممت بالموضوع؟
ـــ عيناه صادقتان حتى العظم. كم طويلاً سيكفيه ذلك؟..
مَن صار، وأين هو الآن شوركا[1] الكسييف، ايرينا أيضاً لم تكن تعرف. في إحدى المرات كتب لها، لكنها لم تجبه.. فجأة ملأ كيانها جمود غريب مبهم، عجزت عن التحرك من مكانها. راحت تسمع فقط ـ وهي تنظر في البعيد، خلف الحائط ـ صوت العجوز الرتيب...
ـــ كانت امرأة جميلة للغاية، كان جمالها أخاذاً حقاً. تزوجت بنجاح، والزوج كان مناسباً وكان يهتم بها.. كان يحبها بشغف! لكن المصيبة أنه مع حلول الربيع في كل عام كان يحدث لها شيء غريب.. لم تكن طبيعية. في إحدى المرات هربت إلى المعرض...
ما إن حولت إيرينا نظرها عن غلاف الكتاب حتى زايلها الجمود فهو الذي كان يجذبها إليه بقوة غريبة. ابتعدت ايرينا نحو النافذة، هناك تحت، كان ثلاثة أولاد يركضون في الحوش: اثنان وهما يتشيطنان ـ راحا يركضان، والثالث ـ يجري خلفهما. كان يجري ويقذف بالحجارة...
ـــ مرة تجهزت، قالت لزوجها إنها ذاهبة إلى الجارة، لكنها انطلقت إلى المترو، تنحت جانباً بعض الشيء، لكي لا يتمكن أحد من عرقلتها، ورمت نفسها تحت القطار...
خلف النافذة، أخيراً أصاب الصغير أحدهما.
فوقع ذاك أرضاً.
ركض الثاني عائداً وصَفَعَ الصغير.
ايرينا، كما كانت تفعل من قبل، طلبت أن تستعير من بولينا ياكوفلفنا كتابها المحبب، واعدة إياها أن تعيده بعد أيام، ودّعتهما ثم خرجت.
على فسحة الدرج كانت المرتديلا قد أصبحت في خبر كان، والقط كان لا يزال مستلقياً على حافة النافذة. عند ظهورها رفع القط رأسه بحركة ملكية، وأنعم عليها بنظرة. رقيقة ومعبّرة.
مشت إيرينا في الشارع. سارت بخطى مسرعة، مع أنها لم تكن مضطرة للعجلة.
حملت الريح من خلفها قطعة من الورقة الحمراء للدعاية.
كانت الغيوم تطير في السماء وهي تارة تحجب وتارة تكشف الشمس، والمدينة تبدو تارة رمادية، ووضيعة في ازدحامها، وتارة أخرى تنتعش مفعمة بالدفء والضوء، وعندها فإن طوفان الناس والسيارات ـ لم يكن يبدو عبثياً...
طارت ورقة الإعلانات بمحاذاة قاعدة إعلانات المسرح، وهاهم الوسيمون المتبرجون المشهورون الستة يعودون للنظر إلى ايرينا مرة بعد مرة. سوف يستمرون في الطيران حتى هطول المطر الأول، الذي سيلصقهم بالأرض وسيخلطهم مع الوحل...

لم تكن ايرينا تدري إلى أين هي مستعجلة. أحد ما غير مرئي كان يقودها عبر أزقة المدينة. فجأة توقفت. جلست، أدارت ظهرها إلى واجهة زجاجية، وفتحت الكتاب.
لقد استغرقها الكتاب على الفور ـ ايرينا نسيت كل شيء.
توقف الزمن.
أثناء ذلك، حاولوا التحدث معها، حاولوا دعوتها إلى السينما، الملهى... بعد ذلك نطقوا بتعليقات لئيمة بخصوص شكلها وسلوكها... ثم راحوا يتفحصونها عن كثب ـ لكنها لم تبدِ أية استجابة...
كانت الشمس تختفي تارة وتظهر تارة.
والريح تطرد وتطرد مِزَقَ الجرائد، وأوراق الشجر الصفراء الجافة. كانت أعقاب السجائر تتواثب بخفة على الإسفلت. ليس بعيداً ناءَ مسجّلٌ صوتَ طائش. وراحت التراموايات تجري مسرعة والأولاد يقفزون من على درجاتها والنساء الحساسات تشهق، وفي مكان ما على الصفحات كان البحر هائجاً، واجهات المخازن مملوءة بالسلع، وماسح الأحذية يموت بهدوء.
كانت تقرأ بسرعة وبدون ترتيب: تنتقل من البداية إلى النهاية، من النهاية ـ إلى المنتصف.
لم تكن حالياً معجبة بكل شيء. لكن كانت هناك أماكن مدهشة حتى الأعماق! فجأة أحدهم قال بصوت خافت: ـ الدعاية الحمراء.
على الأرجح، هو قال شيئاً آخر أيضاً، لكن وصلتها هاتان الكلمتان فقط. من هناك ـ من عالم صاخب مليء بالأصوات، بالروائح واللمسات.
توترت ايرينا، كما لو أنها توقعت أن تسمع عن أولئك الوسيمين، الذين راحت الريح تكنس بهم الشوارع، لكن فتى واقفاً على مسافة حوالي خطوتين، كان يحكي لصديقه أحداث الفيلم.
فيلم بكل بساطة.
وفيه أيضاً عن الدعاية الحمراء. عشرون شاباً فرنسياً وفتاة واحدة ـ مشاركون في المقاومة ـ قام النازيون قبل إعدامهم بتصويرهم عِبْرةً للآخرين، ومن ثم طبعوا ورقة دعاية، حمراء. جميعهم ـ بوضعية

---

[1] شوركا ـ اسم التصغير من شورا، وشورا بدوره اسم للتصغير من ساشا أي الكساندر. المترجم.

جانبية ـ على الصورة، كانوا فرنسيين. لكن في الواقع، هم لم يكونوا فرنسيين البتة. عشرون شاباً وفتاة واحدة.
للمرة الثالثة يقرع الجرس، انتبهت ايرينا.
كانت تجلس عند المدخل إلى السينما.
مال النهار نحو المساء. مع بعض البرودة.
للمرة الأخيرة تطلعت الشمس إلى المدينة. رأتها وقد انعكست في بركة ماء ـ وردية ومذهّبة في آن. كانت البركة صغيرة ومتسخة. لكن المشهد هزّ ايرينا لدرجة أنها كالمسحورة وقفت قرب تلك البركة، وقد راحت حشود الناس تتحول عنها وهم يحملون أعباءهم وهمومهم إلى ما بين الأبنية الرمادية، وآلاف النوافذ التي كانت تكمن خلفها مؤقتاً، حتى المساء، حتى اجتماع العائلات.
مشادات، أحزان، أفراح...
تدفق خليط الأصوات في الشوارع وراح ينتشر في الأفنية والأزقة، ليبلغ كل مَن لم يوصد على نفسه باب شقته. راحت مسجلات الصوت تزمجر. نيكولاي اوزيروف[1] كاد يمزق حنجرته وهو يعلق على المباراة، راح المُشَرَّدون يصفرون في الفناء. وفجأة سمعت بالقرب منها صوتاً مألوفاً جداً، يصدح من مسجل صوت منزلي، وهو يكرر ربما للمرة المائة ـ "عشقُ النساء"! لقد بدا لها غريباً أنها ظلت سنوات طويلة تعشق هذه الأغنية عشق عبادة!. الصوت المتوتر للمطرب لم يكن ناعماً، وأما ما كان يغنيه ـ فقد بدا وضيعاً لدرجة أنها أرادت، ربما لأول مرة في حياتها، لو تأخذ حجراً و ترميه في النافذة، في مسجل الصوت اللعين، في تلك الكذبة الكبيرة إلى ما لا نهاية، الكذبة التي كان يرددها طبقاً لإرادة أخرى.
رسالة!
صحيح أنه كتب لها، ولكن بعد أن أصبحت متزوجة. عندها ضحكت هي وزوجها على رسالة شوركا السخيفة. ضاعت الرسالة مع الوقت، ولم تعد ايرينا تذكر من النص، سوى الأسطر الأولى فقط: "أنا أشكر الرب لأنك كنت أولَ حبٍّ في حياتي: أنت الجميلة الطيبة..."
دوى قصْفُ زجَاجٍ يتكسر، صرخة شخص ما مَذهول ومن ثم طقطقة كندرة نسائية.
راحت تركض وتَرْكض دون أن تستطيع التوقف: خوف وفرح مبهم طارداها. وراحت تركض إلى الأسفل على المنحدر ـ على الإسفلت اللزج، على الحجارة والحصى، على الأرض الرملية الجافة.
كانت الحقيبة تتدلى متأرجحة على الجانب الأيسر. طلبت ايرينا من السماء مطراً غزيراً، غزيراً، لكن الغيوم كانت قد مرّت.
ومن جديد، كما في الصباح، اختفت الأصوات كلها دفعة واحدة، ومن خلال السكينة لم يكن يُسْمَعُ سوى خبط أرجل: كبيرة، صغيرة، نسائية، طفولية وعجائزية، سارت السيارات بلا ضجيج، بهدوء تحادث الناس، وفقط خبط، خبط أرجل.
استغرق ذلك فترة غير طويلة. ثم عادت موسيقى الشارع لتصمّها. ثم، وقد أسكرها اليوم المعيش، قفزت إلى الحافلة المناسبة، ارتمت على المقعد، خلال دقائق حاولت استعادة وعيها، ثم أخرجت الكتاب من الحقيبة مع تصميم على أن تقرأه من جديد ومن بدايته، فجأة فتحته على الصفحة الثامنة وقرأت عن الفتى في البار حيث يقدمون البيرة، الفتى الذي كان قد حنكته التجارب. عندها تذكرت اللقاء في المقهى، الحديث الذي استمر خمس عشرة دقيقة، الحديث الذي لم يكن يميزه شيء. على الأرجح، أعطته رقم تلفونها... تذكرت ايرينا وجهه، عينيه، يديه، كيف هو كان يحدجها بعينه المرحة غير المضيقة. نعم، لقد كان ذلك الفتى محنكاً... والآن لم يعد موجوداً.
تذكرت صديقه، الذي وعد بأن يتصل، ولذلك لم تنتظر المصعد وراحت تصعد الدرج راكضة إلى الأعلى.
وهي تفتح الباب، لأول مرة هي لم ترَ بقعة الوسخ الكبيرة على الباب المغطى بالجلد لشقة الجيران.
ركضت إلى داخل الغرفة، أشعلت لمبة الحائط، وارتمت على الصوفا بدون أن تخلع ملابسها.
بقي التلفون صامتاً. راحت تنتظر. طالت الدقائق. لم يتصل أحد. ومن دون أن تنتبه غفتْ.
الشعر متناثر بكرم على الخلفية الزرقاء.
لا صوت على الإطلاق في الشقة الخالية. عتمة. فقط ضوء لمبة الحائط ينير وجهها السعيد. وجه بلا مكياج.



[1] اوزيروف ـ معلّق رياضي معروف. المترجم.

كوزي . سانكتا

ضرر قليل لخير عميم

بقلم: فولتير
ت: وفاء شوكت

كوزي ــ سانكتا هي آخر الروايات الفولتيرية من حيث تاريخ نشرها، لكن من حيث تاريخ كتابتها، هي واحدة من أقدمها: إنها تعيدنا إلى أصول النوع، والتي تمثّل قاعدة من القواعد التي كان يعرضها فولتير على هذا النحو (رسالة إلى "مولتو"، 5 كانون الثاني 1763): "يجب أن تكون موجزاً جداً، سفيهاً قليلاً، وإلا فإن الوزراء، ومدام "دو بومبادور"، والكتّاب والوصيفات سيسخرون من الكتاب".

(قصة إفريقية)

إنها حكمة مثبتة زوراً، فمن "غير المسموح به صنع أذى بسيط يمكن أن ينتج عنه خير عميم. كان القديس "أوغوستين" مع هذا الرأي تماماً، كما يمكن إدراك ذلك من خلال رواية هذه المغامرة الصغيرة التي حدثت في أسقفيته، إبّان ولاية "سبتيموس آسيندينوس" الرومانية، والتي وردت في كتاب "مدينة الله".

كان في "هيبون" كاهن عجوز، مبتكرٌ كبير للأخويات[1]، ومرشد لجميع فتيان الحيّ، اشْتُهر بأنه رجل مُلْهَم من الله، لأنه كان يهتم بالتنبؤ، وهي مهنة كان يحترفها على نحوٍ مقبول بما فيه الكفاية". في يوم من الأيام، جاؤوه بشابة تدعى كوزي ـ سانكتا: كانت أجمل فتاة في الولاية. وكان والدها ووالدتها "الجنسانيان"[2] قد أنشأاها على مبادئ الفضيلة الأكثر صرامة؛ ومن بين جميع العشّاق الذين حصلت عليهم، لم يستطع أيٌّ منهم، أن يسبِّب لها، أثناء صلواتها، حتى لحظةً واحد من الشرود. وكانت قد خطبَت منذ بضعة أيام إلى رجل قصير، عجوز ومتجعِّد، يدعى "كابيتو"، المستشار في محكمة المشرفين الملَكيِّين في "هيبون". كان رجلاً ضئيلاً، فظاً وكئيب الطبع، لا تنقصه النباهة، لكنه كان متكلِّفاً في الحديث، هازئاً، ومازحاً سيِّئاً؛ زد على ذلك أنه غيور مثل بندقي[3]، ولم يكن ليقتنع، أبداً بأن يكون صديقاً لمغازلي زوجته. كانت المخلوقة الشّابة تفعل ما بوسعها كي تحبه، لأنه كان يجب أن يكون زوجها؛ كانت تفعل ذلك بأحسن نيَّة في العالم، إلا أنها قلَّما كانت تنجح.

ذهبت لاستشارة كاهنَها، لتعلم ما إذا كان زواجها سيكون سعيداً. فقال لها باللهجة الحاسمة لعالم بالغيب: "يا ابنتي، ستتسبَّب عفَّتكِ بالعديد من المصائب؛ لكنكِ، في يومٍ من الأيام، ستُقَدَّسين لخيانتكِ زوجك ثلاث مرَّات.

أدهش هذا الوعي الإلهي[4]براءة هذه الفتاة الجميلة وضايقها بقسوة؛ بكت؛ وطلبت تفسيراً له،

---

(1) أخوية (جمعية دينية للبرّ والإحسان).

(2) جنسنية (مذهب أخلاقي مسيحي متشدِّد).

(3) بندقي (من مدينة البندقية بإيطاليا).

(4) الوعي الإلهي (جواب الإله عن السؤال الموجَّه إليه).

لاعتقادها بأن تلك الكلمات كانت تخبِّئ بعض المعنى الصوفي، لكن كل التفسير الذي أُعْطِي لها، اقتصر على أن المرات الثلاث لم تكن تعني أبداً ثلاثة مواعيد مع العاشق ذاته، بل ثلاث مغامرات مختلفة.
عندئذ، أطلقت كوزي ــ سانكتا الصيحات واحتجَّت؛ حتى أنها وجَّهت بعض الشتائم للكاهن، وأقسمت على أنها لن تكون أبداً في عداد القدِّيسين. إلا أنها أضحت كذلك، كما سوف ترون.
بعد ذلك بمدة وجيزة تزوجت: كان حفل الزواج أنيقاً جداً. وتحمّلت كفايةً جميع الأحاديث السيِّئة التي كان عليها مكابدتها، وكل العبارات الباهتة التي تحتمل مَعْنَيَيْن، وكل الفظاظات المغلّفة تغليفاً سيِّئاً، والتي يجرحون بها عادةً حياء العرائس الشابات. ورقصت بطيبة خاطر كبيرة مع بعض الشباب الجميلين جداً، والمليحين جداً، الذين كان زوجها يجد أن هيئاتهم هي الأسوأ في العالم.
استلقت في السرير قرب "كابيتو" القصير، مع شيء من التقزّز. أمضت جزءاً كبيراً من الليل نائمة، واستيقظت شاردة الذهن. غير أنها حلمت بزوجها أقل مما حلمت بشاب يدعى "ريبالدو"، كانت قد آمنت إيماناً بليداً به دون أن تعلم شيئاً حول الأمر. كان يبدو أن هذا الشاب قد شُكِّل بيديّ "الحب"؛ لـه تأنّقه في الحركات والكلام، وجسارته ومكره؛ وكان شخصاً غير متحفظ قليلاً، لكنه لم يكن كذلك إلا مع اللاتي كن يرغبن في ذلك كثيراً. وكان فاتن نساءِ "هيبون". وكان قد أفسد ما بين جميع نساء المدينة، وما بين جميع الأزواج وجميع الأمهات. كان، عادةً، يحبّ بطيش، وبابتذالٍ قليلاً، لكنه أحبَّ كوزي ـ سانكتا برغبة وذوق، وأحبَّها أيضاً بولع أكبر، لا سيما وأن استمالتها كانت شديدة الصعوبة.
حرص في بداءة الأمر، كرجلٍ نبيه، على أن يرضي الزوج. فأخذ يمهِّد لعقد صداقة معه، فكان يمدح مظهره، وروحه المرحة والظَّريفة. كما كان يخسر المال أمامه في اللّعب، ويبوح لـهُ، كل يوم، بسرٍ لا قيمة لـه. كانت كوزي ـ سانكتا تجده، في المقابل، الشخص الألطف في العالم، وصارت تحبه، أكثر مما كانت تعتقد؛ لم يحدِّثها قلبها بذلك إطلاقاً، لكن قلب زوجها حدَّثه به بدلاً منها. ومع أنه كان يملك حسَّ الكرامة كله ذاك الذي كان باستطاعة شخصٍ ضئيلِ امتلاكه، حدَّثه قلبه، في آخر المطاف، بأن زيارات "ريبالدو" لم تكن لـهُ وحده. فقطع علاقته به متذرِّعاً بحجة غير هامة، ونهاه عن دخول منزله.
غضبت كوزي ـ سانكتا من ذلك كثيراً، ولم تجرؤ على النطق بشيء، وأمضى "ريبالدو" وقته كله، وقد هام بها أكثر جرَّاء الصعوبات، في ترصُّد اللحظات لرؤيتها. فتنكّر في لباس راهب، وفي لباس بائعة لوسائل الزينة بالمفرّق، ومحرِّك للدمى؛ لكنه لم يفعل ما يكفي قط ليفوز بعشيقته، وفعل أكثر مما ينبغي كي لا يتعرّف عليه الزوج. لو أن كوزي ـ سانكتا كانت موافقة عشيقها، لكانا اتخذا جميع الاحتياطات، كي لا يرتاب الزوج بشيء. لكن، بما أنها كانت تقاوم ميلها، ولم يكن لديها شيء تأخذه على نفسها، كانت تنتقد كل شيء، ما خلا الظواهر؛ وكان زوجها يعتقد بأنها مذنبة جداً.
كان الرجل الساذج القصير، حانقاً جداً، وكان يتصوّر بأن شرفه يتعلّق بإخلاص زوجته فأهانها بقسوة، وعاقبها لأنّ الناس كانوا يجدونها جميلة. ووجدت نفسها في أفظع موقف يمكن أن تجد فيه امرأة نفسها: مُتَّهمة جَوْراً، ومُهَانة من قِبَل زوج كانت مخلصة لـه، ومتألمة نفسياً وممزَّقة بهوى عنيف تحاول التغلّب عليه.
وظنَّت أنه إذا ما توقَّف عشيقها عن ملاحقاتِه، فإن بإمكانِ زوجها أن يوقف أعماله الجائرة، وأنها ستكون سعيدة لتبرأ من حبٍ لم يعد شيء يغذّيه أبداً. وبهذا القصد، جازفت بكتابة هذه الرسالة إلى "ريبالدو":

"إذا ما كنتَ تملك الفضيلة، توقّف عن جعلي تعيسة: إنك تحبني، ويعرِّضني حبكَ إلى شكوك وقهرِ من اتخذته سيد نفسي بقية حياتي، إن شاء الله ستكون هذه هي المجازفة الوحيدة التي سيكون عليَّ التعرُّض لخطرها! رأفةً بي، أوقف ملاحقاتك؛ إنني أتوسَّل إليك بحقِ هذا الحب ذاته الذي يصنع شقاءك وشقائي، والذي لن يستطيع أبداً إسعادك".
لم تتوقع كوزي ـ سانكتا المسكينة أن رسالةً رقيقة بهذا القدر، ولو أنها عفيفة جداً، سيكون لها تأثير معاكس تماماً لما كانت تأمله. فألهبت قلب عشيقها أكثر من أي وقتٍ مضى، فعزم على تعريض حياته للخطر ليرى عشيقته.
كان كابيتو أحمقَ لدرجة أنه أراد أن يكون على علم بكل شيء، فكان لديه جواسيس جيِّدون، وحذِّر من أن "ريبالدو" قد تخفّى في زيّ راهب كَرْمَليّ مُسْتَجْدٍ كي يتسوَّل من زوجته. فظنَّ نفسه هالكاً: لقد تصوَّر أن زيّ راهب كَرْمَلي كان أكثر خطورة بكثير من أيّ زيٍّ آخر على شرف الزوج. فوضع رجالاً للمراقبة ليهزموا الأخ "ريبالدو": فأدّوا لـه الخدمة على نحو زادَ عن اللزوم: عند دخول الشاب إلى المنزل، استقبله أولئك السادة؛ فصرخ عبثاً بأنه كان راهباً كَرْمَلياً شريفاً جداً، وأن رجال الدين الفقراء لا يُعاملون أبداً بهذه الطريقة، فصرعوه بضربةٍ على الرأس، ومات بعد خمسة عشر يوماً من جرَّاء تلك الضربة.
بكته نساء المدينة جميعاً، وكانت كوزي ـ سانكتا شديدة الحزن، حتى "كابيتو" ذاته كان حانقاً، لكن لسبب آخر، وهو أنه وجد نفسه يتحمَّل مسؤولية قضيَّة خبيثة جداً.
كان "ريبالدو" قريباً لحاكم مقاطعة "أسبندينوس". وأراد هذا "الروماني"، أن يعاقب هذا الاغتيال عقاباً رادعا؛ ولما كانت لـه بعض الخصومات في ما مضى مع محكمة المُشْرفين الملكيِّين في "هيبون"، فلم يشق عليه أن يكون لديه ما يكفل لـه شنق مستشارٍ منهم، وكان مسروراً جداً لأن القرعة وقعت على "كابيتو"، الذي كان القاضي الأقصر والمزهو الأكبر بنفسه والأكثر جهنّميةً في البلاد.
كانت كوزي ـ سانكتا قد رأت بطبيعة الحال، اغتيال عشيقها وكانت قريبة جداً من رؤية شنق زوجها،

وكل ذلك لأنها كانت شريفة. ولو أنها، كما سبق وقلت، وهبت حبّها "الريبالدو"، لكان الزوج قد خُدِعَ على نحوٍ أفضل بكثير.

وهكذا تمَّت نصف نبوءة الكاهن. وتذكَّرت، عندئذ، كوزي ـ سانكتا من جديد الوحي الإلهي، وخافت كثيراً من أن يتحقَّق ما بقي منه. لكن، وبعد أن فكَّرت ملياً بأن من غير الممكن التغلّب على قدرنا، استسلمت للعناية الإلهية، التي قادتها عبر طرقات العالم الأكثر استقامة.
كان حاكم مقاطعة "أسيندينوس" الطاغية رجلاً ماجناً أكثر منه شهوانياً، قلما يتلهى بالتمهيدات، شرساً، مألوفاً، بطلاً حقيقياً للحامية، موقَّراً جداً في الإقليم، وكانت لـه علاقات مع جميع نساء "هيبون"، كي لا يختلفن معه وحسب.
استدعى السيدة كوزي ـ سانكتا إلى مسكنه الخاص. وصلت إليه منتحبة؛ إلا أن ذلك زاد من مفاتنها. قال لها: ـ "يا سيدتي"، زوجك سيشنق، وأمرُ إنقاذه يتوقّف عليك وحدك". قالت لـه السيدة: "أضحّي بحياتي من أجل إنقاذ حياته". فأجابها الحاكم الطاغية: "ـ ليس هذا ما نلتمسه منك". قالت: "ـ ما العمل إذاً؟" عاد الحاكم يقول: "لا أريد سوى ليلة من لياليك". قالت كوزي ـ سانكتا: "إنها ليست من حقّي، إنها ملك لزوجي. أهب حياتي لإنقاذه، لكنّي لا أستطيع منح شرفي". قال الحاكم: "ـ لكن إذا ما وافق زوجك على ذلك؟" أجابت السيدة: "إنه السيّد: كل امرئ يصنع بملكه ما يشاء. لكني أعرف زوجي، لن يفعل شيئاً من ذلك، إنه رجل قصير وعنيد، وهو جدير تماماً بترك نفسه يُشنَق بدلاً من أن يسمح بأن يمسّني أحد بأنمله". قال القاضي بحنق: "سوف نرى ذلك".
طلب مثول المجرم بين يديه فوراً؛ ثم اقترح عليه إما أن يشنق، أو يكون زوجاً مخدوعاً: لم يكن هناك مجال للتردّد بتاتاً. إلا أن الرجل الطيب الصغير ارتضى الأمر مكرهاً. وفعل أخيراً ما كان أي شخص آخر سيفعله في مكانه. وأنقذت زوجته حياته رأفةً به؛ وكانت تلك هي المرّة الأولى من المرات الثلاث.
وفي اليوم ذاته، مرض ابنها مرضاً غريباً جداً، ومجهولاً من قبَل جميع أطباء "هيبون". لم يكن سوى واحد منهم يعلم خفايا هذا المرض؛ وهو يسكن في "آكيلا"، على بعد عدة أميال من "هيبون". آنذاك، كان من غير المسموح به لطبيبٍ مستقر في مدينة مغادرتها ليذهب ويمارس مهنته في مدينة أخرى. فاضطرت كوزي ـ سانكتا إلى أن تتوجَّه إلى منزلـه في "آكيلا" مع شقيق لها، كانت تحبه بحنان. في الطريق، أوقفها قطاع الطريق، ووجدها قائدهم جميلة جداً. وبما أنهم كانوا على وشك قتل شقيقها، اقترب منها، وقال لها إنها إذا ما أرادت أن تتلطف قليلاً، فإنهم لن يقتلوا شقيقها، وإن ذلك سوف لن يكلّفها شيئاً. كانت المسألة ملحّة: لقد أنقذت للتو حياة زوجها، الذي لم تكن تحبّه كثيراً؛ وهاهي ستفقد شقيقاً تحبّه حباً جماً؛ زد على ذلك أن الخطر المحدق بابنها كان يقلقها: لم تكن هناك لحظة واحدة تضيعها. استغفرت الله، وفعلت كل ما طُلِبَ منها؛ وكانت تلك هي المرة الثانية من المرات الثلاث.

وصلت في اليوم ذاته إلى "آكيلا"، وأقامت في بيت الطبيب. كان طبيباً من أولئك الأطباء المطابقين لذوق العصر، الذين ترسل النساء في طلبهم عندما يعانين مما يسمى الهِيو أو عندما لا يعانين من أي شيء إطلاقاً. فكان الصديق الحميم لبعضهن، والعشيق للأخريات: رجل مهذب، مُجامِل، ومن جهةٍ أخرى مختلف قليلاً مع "الكُلِيَّة"، وكان قد سخر منها كثيراً في المناسبات.
شرحت لـه كوزي ـ سانكتا مرض ابنها، وقدَّمت لـه "سيسْترس"[1] كبيراً. (سألفت نظركم إلى أن السيسْترس الكبير يساوي، في نقد "فرنسا"، ألف ريال وأكثر). فقال لها الطبيب الغزل: "ـ لا أطمح إلى أن تُسدِّدي لي أتعابي بهذه العملة، يا سيّدتي. سأقدّم لك كل مالي، إذا ما كان هذا التعويض يلائمك كثمنٍ للعلاج الذي تستطيعين القيام به. اشفيني فقط من المرض الذي تسبّبينه لي، وسأشفي ابنك".
بدا هذا العرض غريباً للسيدة، لكن القدر كان قد عوّدها على الأشياء الغريبة. وكان الطبيب متصلِّب الرأي، ولا يريد ثمناً آخر لعلاجه. ولم يكن لدى كوزي ـ سانكتا زوجاً لتستشيره البتة؛ فهل تترك ابناً تحبّه يموت ولا تقدِّم أصغر مساعدةٍ في العالم، كانت تستطيع تقديمها له! وكانت أمّاً جيِّدة بقدر ما كانت شقيقة جيِّدة.
فاشترت العلاج بالثمن الذي طُلِبَ منها: وكانت تلك هي المرة الأخيرة من المرات الثلاث.
عادت إلى "هيبون" مع شقيقها، الذي لم يكن يتوقّف عن شكرها، طول الطريق، على الشجاعة التي أنقذت بها حياته.
وهكذا، فإن كوزي ـ سانكتا، ولأنها كان عفيفة جداً، هَلَكَ عشيقها، وحُكِمَ على زوجها بالموت، ولأنها كانت مُجامِلة أبقت على حيوات شقيقها، وابنها وزوجها. وقد وجدوا أن امرأة كتلك كانت ضرورية جداً في العائلة، وقدّسوها بعد وفاتها، لأنها نفعت أهلها هذا النفع الكثير كله بإذلالها نفسها، ونقشوا على قبرها:
ضررٌ قليل لخيرٍ عميم.

---
[1] سيسْترِس (نقد فرنسي قديم).

❑❑

الظل

بقلم: هانس أندرسون
ت. عبد الكريم ناصيف

في البلدان الحارة، يا إلهي!كم تحرق الشمس الناس بشواظها حتى يغدوا سمر الوجوه تماماً كخشب الماهوغاني، وفي البلدان الأشد حرارة تحترق بشرتهم حتى يصبحوا زنوجاً سوداً. لكن الآن، سنسمع فقط حكاية رجل متعلم انتقل مباشرة من إقليم بارد إلى إقليم حار، حيث ظن على ما يبدو أن بإمكانه أن يتجول هنا وهناك وكأنه في بلده. لكن سرعان ما أقلع عن تلك العادة. فخلال النهار، كان هو والناس العاقلون جميعاً يضطرون للمكوث في منازلهم وقد أغلقوا أبوابهم ونوافذهم، حتى لتبدو وكأنها كلها في سبات عميق أو هي خالية لا أحد فيها. ولكي يزداد الطين بلة، كان شارعه الضيق ذو المنازل الطويلة، قد بني بطريقة تجعله تحت وهج الشمس الحارقة من الصباح حتى المساء، وكان ذلك أشد وطأة فعلاً من أن يتحمله الإنسان. كان الرجل المتعلم الآتي من البلاد الباردة ـ وهو شاب ذكي ـ يشعر وكأنه في فرن شديد الحرارة ولقد أثر فيه ذلك حتى غدا ناحلاً تماما، بل إن ظله بدأ يتقلص وينكمش، ذلك أن الشمس أثرت فيه كثيراً إلى درجة بدا معها أضأل بكثير مما كان في بلاده. وكان كلاهما، هو وظله، لا يعودان للحياة إلا بعد أن تغيب الشمس.

لقد كان منظراً بالغ الإدهاش حقاً. إذ ما إن كان يؤتى بالمصباح إلى الغرفة حتى يمتد الظل على طول الجدار صاعداً حتى السقف، وكان مضطراً لأن يتمدد كي يستعيد قوته. لهذا، كان الرجل يخرج إلى الشرفة كي يأخذ كامل امتداده وبما أن النجوم كانت تظهر في السماء الصافية البهيجة، فقد كان يشعر بأنه يعود للحياة من جديد!! إلى شرفات الشارع كلها ولكل نافذة شرفة في البلدان الحارة ـ كان الناس يخرجون، إذ لا بد لك من الهواء، حتى وإن كنت قد اعتدت أن تكون كخشب الماهوغاني. وهكذا، فوق وتحت على حد سواء.

كان كل شيء يغدو وملؤه الحياة. صانعو الأحذية، الخياطون، الناس كلهم يتحركون إلى الشارع. الطاولات تمد، الكراسي تصف والمصابيح تضاء ـ مئات المصابيح تضاء. بعض الناس يتحدثون، بعضهم يغنون، آخرون يتسكعون، عربات تدرج، حمير تمر وأجراسها ترن دن.. دَن.. دن.. دَن.. كما تقام هناك مآتم وتسمع ترانيم، فيما يطلق الصبية المفرقعات ويأتي رنين الأجراس من الكَنائس، أجل، ثمة الكثير مما يجري هناك في الشارع. فقط في المنزل المقابل مباشرة لمنزل الرجل المتعلم، لم يكن يسمع صوت ولا يشاهد أثر للحياة. مع ذلك، كان ثمة من يعيش هناك، إذ كانت زهور على الشرفة تنمو نمواً رائعاً تحت أشعة الشمس الحارة ولم تكن لتفعل ذلك دون أن تروى بالماء، إذن لا بد أن أحداً يرويها ـ لا بد أن هناك ناساً في المنزل. عدا عن ذلك، كان الباب يفتح عند كل مساء، لكن الداخل يظل معتماً ـ على الأقل الغرفة الأمامية رغم أن نغمة من موسيقى كانت تأتي من الداخل البعيد. خُيِّل للغريب المتعلم أن الموسيقى غريبة تماماً، لكن ربما كان ذلك من بنات خيالة فقط، ذلك أنه باستثناء الشمس ذاتها، كان يجد كل شيء غريباً عجيباً هناك في البلدان الحارة. صاحب منزلـه قال إنه لم يكن يعلم من يسكن المنزل المقابل. لا أحد يمكن رؤيته هناك، أما الموسيقى فقد كان يجدها مضجرة متعبة.. وكأن أحداً ما يجلس ويعزف قطعة موسيقى ليس باستطاعته المضي بها ـ إنها القطعة نفسها دائماً. "سأتقن عزفها تماماً، لا يفتأ يقول لنفسه، لكنه لا يتقنها. مهما يعزف ويمارس التدرب عليها.

ذات ليلة، استيقظ الغريب، إذ كان قد أغفى وباب شرفته مفتوح. الستارة أمامه كانت قد تحركت جانباً بفعل الريح، وقبس غريب من ضوء بدا وكأنه يأتي من شرفة الجار المقابل. الزهور كلها كانت تسطع بأبهى الألوان، وهناك وسط الأزهار، كانت تنتصب فتاة رشيقة رائعة الجمال.

هي نفسها كانت تبدو وكأنها تشع وتسطع فقد بهر منظرها عينيه كل الإبهار. إذ كان قد فتح عينيه على سعتهما بالحقيقة، وكان قد أفاق لتوه. وثب الرجل من سريره منسلاً خلف الستارة، ولكن الفتاة ذهبت، ألقها ذهب والأزهار فقدت سطوعها الرائع، رغم أنها كانت ما تزال منتصبة كعادتها. الباب كان موارباً ومن ركن قصي للغرفة جاء لحن الموسيقى رقيقاً ساحراً إلى درجة يمكنها أن تمهّد الطريق في الحال للأفكار الشاعرية. مع ذلك كان ثمة نوع من السحر ـ من تراه يعيش هناك؟ أين تراه الطريق الصحيح إلى

الداخل؟ الطابق الأرضي كله كان مشغولاً بالحوانيت، والناس، ربما لم يكن باستطاعتهم أن يظلوا داخلين خارجين منها.

ذات مساء، كان الغريب يجلس على شرفته وخلفه مصباح مشتعل بالغرفة. وهكذا انعكس ظله بشكل طبيعي على جدار جاره. أجل، هناك انعكس، قبالته بين أزهار الشرفة. تحرك الغريب فتحرك ظله، بالأسلوب نفسه الذي تتحرك به الظلال. "أظن أن خيالي هو الشيء الوحيد الحي الذي يمكن رؤيته هناك" قال الرجل المتعلم "انظر ما أروع جلسته هناك بين الأزهار. الباب نصف مفتوح، فأي حظ أن يختلس الظل نظرة إلى الداخل. يتطلع في ما حولـه ثم يعود ويخبرني بما رأى! "هيا إذن كن مفيداً لنفسك!" قال مازحاً "بلطف"... ادخل... حسن.. ألن تدخل؟ أومأ برأسه للظل فرد الظل بإيحاءة مماثلة.. حسن، هلم إذن.. لكن فكر بالعودة. وانتصب الغريب واقفاً ففعل الظل على شرفة الجار مثله. دار الغريب حول نفسه فدار الظل، وكان باستطاعة كل من يراقب بحذر أن يرى أن الظل دخل عبر باب الشرفة الموارب في اللحظة نفسها التي دخل فيها الغريب غرفته وأنزل الستارة الطويلة خلفه.

في الصباح التالي، خرج المتعلم كي يشرب قهوته ويقرأ الجرائد... هـ.. ي! "هتف وهو يتمشى تحت أشعة الشمس "عجباً، أين ظلي؟ إذن، هو حقاً ذهب الليلة الماضية ولم يعد. أي شيء مزعج مخيف!".

في غاية الانزعاج كان، ليس لاختفاء الظل، بل لأنه كان يعلم، أن هناك قصة يعرفها القاصي والداني في الوطن، حيث البلدان الباردة، حول رجل بلا ظل وإذا عاد الآن وروى لهم قصته، فمن المؤكد أنهم سيقولون إنه مجرد مقلد، وذلك آخر ما يرغب فيه، لذلك عقد العزم على أن لا يأتي على ذكر الأمر كله وكان ذلك عين العقل.

حين حل الظلام، خرج إلى شرفته مرة أخرى، بعد أن وضع المصباح في المكان المناسب خلفه تماماً، لعلمه أن الظل يجب دائماً أن يتخذ من صاحبه ستاراً، لكنه أخفق في جعله يخرج، قام بتطويل نفسه، بتقصيرها ـ لكن، ليس هناك ظل، بل لا أثر لظل. سعل.. إحم.. إحم... لكن دون جدوى.

الأمر مزعج للغاية، لكن الأشياء تنمو بسرعة كبيرة في البلدان الحارة.

بعد أسبوع لاحظ، بكثير من الغبطة، أن ظلاً جديداً لـه بدأ ينمو، بدءاً من قدميه حيثما سار.

لا بد أن الجذور كانت ما تزال هناك، في غضون أسابيع ثلاثة، وجد أنه صار لـه ظل معتبر تماماً، وحين بدأ يشق طريقه إلى البلدان الشمالية حيث وطنه، راح الظل ينمو وينمو إلى أن بات ضعف ما يرغب حجماً وثقلاً. وصل المتعلم إلى الوطن ودوّن الكتب عن الحق والخير والجمال في العالم، وعن الأيام والسنين التي مضت ـ أجل، عن السنين الكثيرة.

وذات مساء كان يجلس في غرفته، حين جاءته نقرة لطيفة على الباب. "ادخل" هتف الرجل لكن دون أن يدخل أحد. للتو مضى إلى الباب، فتحه، وهناك كان ــ حسن، كان شخص نحيف إلى درجة مدهشة جعلته يشعر بالانزعاج والضيق. لكن الزائر كان حسن الهندام على كل حال ـ ولم يكن ثمة شك في أنه رجل ذو اعتبار. "من لي الشرف بمخاطبته؟ "سأل المتعلم." أجل.. كنت على يقين أنك لن تعرفني". قال الغريب ذو المظهر المعتبر. "فأنا الآن لي جسدي الخاص بي، جسدي الذي اكتسى باللحم ـ والملابس أيضاً. أنت لم تتوقع أن تراني مزدهياً على هذا النحو، أليس كذلك؟ ترى، ألا تعرف ظلك القديم؟ كلا، طبعاً، أنت لم تفكر قط بأنني سأعود ثانية. على أية حال، أنا الآن في أحسن حال، وإن أردت أن أشتري حريتي، استطعت ذلك. عندئذ حرك حزمة كبيرة من الأختام الثمينة كانت تتدلى من ساعته فخشخشت، ثم مرر يده على السلسلة الذهبية الطويلة التي كانت تحيط بعنقه. أصابعه كلها كانت تتألق بخواتم الماس ـ وبطريقة بالغة الروعة أيضاً.

"وحق الله، أنت تقطع أنفاسي!" قال المتعلم "ما معنى هذا كله؟"

"حسن، إنه خارق للعادة." قال الظل "لكن، كما ترى، أنت نفسك خارق للعادة أيضاً، وأنا، مذ كنت أدرج طفلاً صغيراً، كنت أدرج في إثر خطاك. أنت تعرف ذلك جيداً. لكن ما إن شعرت أن باستطاعتي أن أشق طريق لنفسي في هذا العالم، حتى انفصلت عنك. لقد عملت جيداً لنفسي، لكن تملكني نوع من الحنين لأن أراك ولو مرة واحدة قبل أن تموت ـ لأنك ستموت، ذات يوم. كذلك شعرت بالرغبة في أن أزور من جديد هذا الجزء من العالم، لأن المرء، كما تعلم، يتعلق دائماً بالبلد الذي جاء منه. أنا أدرك أنه صار لك ظل جديد ـ فهل أنا مدين لك، أو لـه. بأي شيء؟ إن كان كذلك، قل لي من فضلك":

"حسن، أنا لا أصدق.. أهو حقاً أنت؟ "صاح المتعلم "أجل، هو أمر خارق للعادة. فأنا لم أتصور ـ قط أن يستطيع ظل رجل قديم أن ينقلب كائناً بشرياً من جديد."

"قل لي بماذا أدين لك" قال الظل "فأنا أكره أن أكون مديناً لك بأي شكل."

"كيف يمكنك أن تتكلم على هذا النحو؟ قال المتعلم. ما هذا الدين الذي تهذر حولـه؟ أنت لا تدين لي بشيء. بل أنا مسرور غاية السرور بنجاحك. اجلس، أيها الصديق القديم، ودعني أسمع كيف حدث هذا كله وما الذي رأيته في منزل جارنا المقابل، هناك في قلب البلدان الحارة.":

"حسن، سأقول لك." قال الظل وهو يجلس. "لكن في هذه الحالة، عدني أنك لن تخبر أحداً، إن رأيتني في أي مكان هنا في المدينة، أنني كنت ظلك. أنا أفكر بأن أتزوج. فلدي من السعة ما يكفي لأن أعيل عائلة".

"لا تقلق، قال المتعلم "فلن أخبر أحداً من أنت حقاً. وأعاهدك على ذلك أجل أعدك والحر يفي بوعده".

"وهكذا الظل." قال الظل، معبراً بالطريقة الوحيدة الممكنة.

لقد كان شيئاً مدهشاً، حين تفكر كم كان الظل يشبه الكائن البشري. كانت ملابسه كلها سوداء مصنوعة من أفخر الأقمشة، وكان حذاؤه من الجلد المتين وقبعته تنثني إلى الأعلى بطريقة التاج والحافة - هذا عدا عن الأختام. السلسلة الذهبية، والخواتم الماسية التي سبق وذكرناها، أجل، لم يكن ثمة شك فيه، فالظل كان غاية في الأناقة، وذلك ما جعله رجلاً كاملاً.

"حسن، الآن ستسمع القصة الكاملة. قال الظل، داقاً بحذائه الجلدي المتين على كم الظل الجديد للرجل المتعلم الذي كان يستلقي ككلب مدلل عند قدميه. ولعله فعل ذلك بدافع الكبرياء، أو لأنه كان يأمل أن يجعله يلتصق بقدميه. لقد كان الظل يستلقي هناك ساكناً تماماً كارهاً أن يفتقد أي شيء، وقبل كل شيء كان يرغب في أن يكتشف كيف يمكن للظل أن ينفصل عن صاحبه ويكسب الحق في أن يكون سيد نفسه:

"من تحسب أنني وجدت هناك في المنزل المقابل"؟ قال الظل "رائعة الروائع ربة الشعر! لقد مكثت هناك ثلاثة أسابيع، وكان ذلك يعني وكأنني عشت ثلاثة آلاف سنة وأنا أقرأ كل ما تخيله الإنسان ودوّنه. صدقني، هكذا كان الأمر. لقد رأيت كل شيء وعرفت كل شيء".

"ربة الشعر" هتف المتعلم "أجل... أجل في المدن الكبيرة، هي دائماً تحيا مثل ناسك، ربة الشعر هذه! أجل، لقد لمحتها للحظة عابرة، لكن النعاس كان ملء عيني. هناك، على الشرفة كانت تنتصب متلألئة تلألؤ أنوار الشمال. تابع يا صديقي الطيب تابع كنت على الشرفة، ولجتَ الباب، ثم..؟".

"وجدت نفسي في حجرة الانتظار" قال الظل "فالغرفة التي كنت تتطلع إليها دائماً كانت حجرة انتظار ولم يكن فيها مصباح أو شمعة، بل فقط نوع من نور الشفق.

كان بإمكانك أن ترى صفاً طويلاً من غرف مختلفة الأحجام، ساطعة الإنارة إلى درجة تبهر النظر لو أنني مضيت مباشرة إلى مخدع الشعر. لكنني كنت حذراً.. تريثت قليلاً كما ينبغي للمرء أن يفعل."

"أجل، أنت بطيء الحركة، لكن ما تراك رأيت بعد ذلك؟" سأل الرجل المتعلم. "رأيت كل شيء، ولسوف تسمع ذلك كله - لكن فكر، أنا لست تابعاً لك أبداً - أنا مستقل، حسن الاطلاع عدا عن مركزي الجيد وعلاقاتي الممتازة ولسوف أكون أكثر امتناناً لك إن تخاطبني بمزيد من الاحترام".

"أوه! أرجو المعذرة! أجاب الرجل المتعلم" إنها قوة العادة فقط، تلك التي لا أستطيع التخلص منها. أنت على حق. كل الحق؛ يا سيدي ولسوف آخذ هذا في اعتباري. لكن، الآن، من فضلك.. حدثني عن كل ما رأيت."

"أجل، كل ما رأيت." قال الظل "لأنني رأيت كل شيء وعرفت كل شيء."

"كيف كانت الغرف الداخلية؟ ماذا تشبه؟" سأل الرجل المتعلم" هل كنت وكأنك في غابات خضراء؟ أم في ما يشبه كنيسة مقدسة؟ والصالات هل كانت أشبه بسماء تنيرها النجوم والمرء يقف على ذروة جبل؟

"كل شيء كان هناك" قال الظل "لكنني لم أستطع المضي إلى الداخل. بل مكثت في ضوء شفق تلك الغرفة الأمامية، وكان مكاناً مناسباً خصيصاً لي، ذلك أنني رأيت كل شيء وعرفت كل شيء، لقد كنت في حجرة الانتظار لبلاط ربة الشعر".

نعم. لكن ماذا رأيت يا سيدي؟ هل كانت الآلهة القديمة تعبر بخطاها الواسعة تلك الصالات الكبيرة؟ هل كان أبطال لعصور القديمة يخوضون المعارك هناك؟

هل كان الأطفال الأحياء يلعبون ثم قصوا عليك أحلامهم؟"

" أكرر، قد كنت هناك وعليك أن تفهم أنني رأيت كل شيء يُرى هناك. لو أنك عبرت لما كنت ستصير رجلاً.. لكنني أنا صرت، كذلك تعلمت أن أعرف طبيعتي في الصميم، مثلما تلقيتها عند ولادتي، قرابتي من ربة الشعر، لا.. حينما كنت معك لم أفكر بها لحظة واحدة لكن كما تتذكر عند كل شروق الشمس وغروبها، كنت دائماً أغدو أكبر وأكبر بل في ضوء القمر كنت أنتصب دائماً وأنا أكثر وضوحاً منك.

في تلك الأيام لم أكن أفهم طبيعتي الحقيقية، لكن هناك في حجرة الانتظار، انبثقت فجأة أمامي - لقد كنت رجلاً.. وحين ابتعدت عنك، تغيرت، نضجت، لكنك في ذلك الحين كنت قد تركت البلد.. وكرجل، خجلت من أن أتجول كما كنت أفعل. لقد كنت بحاجة لحذاء، لملابس، لكل ذلك المظهر البشري الذي يتميز به الإنسان. لقد اتخذت لنفسي ملجأ - وأنا أصدقك القول لأنك لن تسجل ذلك في كتاب مختفياً تحت تنورة امرأة تبيع الكعك دون أن تلحظ المرأة ما كانت تخفي. حين حل الظلام فقط غامرت بالخروج، جريت في الشوارع هنا وهناك في ضوء القمر، مددت نفسي على الجدار - وهو أمر يدغدغ ظهرك دغدغة ممتعة. إلى الأعلى والأسفل جريت، مبصبصاً عبر النوافذ العالية مختلساً النظر إلى غرف الطوابق الأرضية والغرف الواقعة تحت السقوف.

اختلست النظر حيث لا يستطيع أحد آخر أن يفعل ورأيت ما لم يره أحد - ولن يراه. والخلاصة.. أنه عالم وضيع واطئ، هذا العالم الذي نعيش فيه. أبداً ما كنت لأصير رجلاً، لو أن ذلك لا يعتبر عموماً أنه يستحق العناء لقد رأيت أغرب الأشياء تحدث بين النساء، الرجال، بين الآباء وأولادهم الأحياء. رأيت "أضاف الظل" ما لا يفترض بأحد أن يعرفه، لكن ما يموت الكل من أجل أن يعرفوه مشكلة في المنزل المجاور.. لو كان لدي جريدة إذن لغدا لها الكثير من القراء! لكنني تعودت أن أكتب مباشرة للشخص، صاحب العلاقة. وإن يدب الذعر حيثما أذهب. كانوا يرتعبون مني - و.. أوه! كانوا يولعون بي. أساتذة الجامعة نصبوني أستاذاً، الخياطون قدموا لي الملابس الجديدة، فصرت في أحسن هندام. المسؤول عن سك النقود أعطاني المال والنساء بتن يتغزلن بي وبذلك صرت كما أنا الآن. حسن.

الآن أستودعك الله. هذه بطاقتي. إنني أعيش في الجانب المشمس من الشارع، وأنا دائماً في المنزل وقت المطر." قال الظل ذلك ثم غادر.
"كم هو غريب!!" قال الرجل المتعلم.

بعد حين من الزمن، عاد الظل فظهر.
"كيف الأمور؟" سأل الظل فتنهد المتعلم قائلاً أوه!! حسناً!!
إنني أكتب عن الحق والخير والجمال، لكن ما من أحد يبالي قيد شعرة بذلك كله، مما يجعلني أشعر باليأس، لأنها تعني كثيراً لي."
"ذلك لا يزعجني.." قال الظل "لقد بدأت أسمن ـ وهو تماماً ما ينبغي على المرء أن يحاولـه. أنا أخشى أنك لا تفهم العالم، وأنك ستمرض. يجب أن تسافر. إنني مسافر هذا الصيف فهلا جئت معي. أنا أحب كثيراً أن يكون معي رفيق سفر. تعال معي كظلي! سأكون في غاية السرور أن تصحبني، ولسوف أدفع نفقاتك."
"لا، هذا كثير بالتأكيد" قال المتعلم.
"الأمر يتوقف على الزاوية التي تنظر منها" قال الظل "فالسفر يجعل عالمك كله سعداً وهناءة وإن كنت ظلي ستحصل على كل شيء في رحلتك دون أن تدفع شيئاً."
لا، بلغ السيل الزبى!" قال الرجل المتعلم.
"حسن، هذا ما توصلنا إليه اليوم وليس هناك من خط رجعة" قال الظل ثم مضى.
ساءت أمور الرجل المتعلم، فقد هده الهم والغم، بل أن أفكاره حول الحق والخير والجمال لم تجذب الناس إلا بقدر ما تجذب الورود البقرة.

فانتهى به الأمر لأن يسقط صريع المرض.
"انظر إلي نفسك، أنت لست أكثر من ظل" صار الناس يقولون لـه، مما جعله يرتعش دافعاً به إلى التفكير أكثر فأكثر.
"عليك أن تذهب وتأخذ المياه المعدنية في مكان ما!" قال الظل الذي جاء يعوده ذات يوم. "ذلك هو الشيء الوحيد. ستأتي معي كرمى للأيام القديمة. سأتحمل عنك النفقات، فيما يمكنك أنت أن تدوّن أشعاري وتقوم بنوع من التسلية لي في رحلتي. أريد أن أذهب إلى منتجع، لحيتي لم تنمُ كما ينبغي ـ وتلك علّة مزمنة أيضاً ـ فالمرء لا يُستحسَن بغير لحية. الآن، كن عاقلاً وقل إنك ستأتي. وبالطبع، سنسافر كصديقين".
وهكذا سافرا! لكن الظل سيد والسيد ظل وهما دائماً معاً، في العربة، على ظهور الخيل، على الأقدام، هما معاً جنباً إلى جنب، أو الواحد في أثر الآخر طبقاً لموقع الشمس، فالظل كان يعلم دائماً كيف يتخذ مكان السيد، فيما كان الرجل المتعلّم لا يعطي الأمر أي اهتمام. لقد كان غاية في الطيبة، نبيلاً وودوداً. ذات يوم، قال للظل: "بما أننا الآن نسافر معاً كندين، وبما أننا ترعرعنا منذ الطفولة معاً، ألا ينبغي أن نشرب نخب الصداقة؟ ذلك سيكون أكثر وداً وأحسن أنساً."
"اسمح لي أن أقول لك" قال الظل الذي بات هو السيد الحقيقي "أنت تبدو بالغ الصراحة، وأنا على يقين أنك لا تقصد شراً، أنا أيضاً لا أقصد شراً ولسوف أكون صريحاً مثلك. إنك تعلم، كرجل متعلّم، كم هي طبيعة الإنسان غريبة عجيبة. بعض الناس لا يمكنهم أن يتحملوا ملامسة ورقة رمادية. ذلك يقلب مزاجهم. آخرون تقشعر أبدانهم إن تحك مسماراً بلوح من زجاج. وهذا تماماً ما أحس به حين تحدثني بنبرة الند والألفة. إنني أشعر وكأنني ارتددت إلى مكانتي الوضيعة الأولى بالنسبة إليك. هي ليست كبرياء طبعاً، لكن هذا فقط ما أحس به. لهذا السبب لا أستطيع أن أسمح لك برفع الكلفة معي، إلا أنني أرغب تماماً في أن أتساهل معك قليلاً علّنا نلتقي، أنا وأنت، في منتصف الطريق بالنسبة إلى رفع الكلفة.
لكن، منذ تلك اللحظة بدأ الظل يعامل سيده السابق على أنه الأدنى مكانة."إنه نوع من الانحدار حقاً"، فكّر الرجل المتعلم "أن تضطر لمناداته "سيدي" فيما يحق **لـه** أن يناديني ما يشاء". مع ذلك كان عليه أن يتكيف مع الأمر.

بعد برهة وجيزة وصلا إلى المنتجع حيث كان هناك كثير من الزائرين.
من بينهم أميرة حسناء، كانت تشكو من حدّة البصر، وكان ذلك يقلقها أشد الإقلاق.
في الحال لاحظت الأميرة أن القادم الجديد يختلف كل الاختلاف عن الآخرين جميعاً، "يقولون إنه جاء كي يجعل لحيته تنمو. لكنني أعرف السبب الحقيقي. هو لا يستطيع أن يكون لـه ظل".
ولقد أثار ذلك فضولها، لهذا لم تُضِع الوقت إذ سرعان ما قامت بجولة مع السيد الغريب وتحدثت معه. ولأنها أميرة، لم تكن مضطرة لأن تتكلف وتتصنّع بل قالت مباشرة **لـه**... "مشكلتك أنك ليس لك ظل..."

"سمو الأميرة يجب أن تكون أفضل بكثير "قال الظل" أنا أعلم أن ما تعانين منه هو أنك ترين بحدة ووضوح أكثر مما يلزم، لكن شكوكك هذه ولّت ـ لقد شفيت.
الحقيقة أن لدي ظلاً غير مألوف على الإطلاق. ألم تلحظي الشخص الذي يصحبني دائماً؟ الناس الآخرون لهم ظلال عادية. لكن، أنا لا أحب كل ما هو عادي. السيد النبيل يعطي خادمه من الملابس أحسن مما هو يلبس وهذا هو السر في أنني جعلت ظلي يظهر ككائن بشري. أجل... انظري.. لقد أعطيته ظلاً أيضاً. ولقد كان أمراً مكلفاً لكنني أحب أن يكون لي ما لا يستطيع غيري امتلاكه أبداً".

"يالله!" فكرت الأميرة "أشفيت أنا حقاً؟... منتجع المياه المعدنية هذا أفضل منتجع في الوجود. الماء هنا ذو خصائص مدهشة. لكنني لن أرحل عنه لقد بدأ المكان يسليني. وهذا الغريب يروق لي كثيراً. آمل أن لا تنمو لحيته فحينذاك سيرحل على الفور".

في القاعة الكبيرة، رقصت الأميرة ذلك المساء مع الظل، لقد كانت خفيفة، لكنه كان أكثر خفة، بل هي لم تعرف قط مراقصاً بخفته. لقد حدثته عن بلادها فتبيّن أنه يعرفها بل سبق لـه أن زارها وهي بعيدة عنها، كما اختلس النظر عبر نوافذها وشاهد ما شاهد فيها إلى درجة جعلته قادراً أن يجيب الأميرة وأن يمرر تلميحاً هنا وتلميحاً هناك مما أدهش الأميرة. لابد أنه أحكم رجل في العالم، فكرت الأميرة، وكبر احترامها لـه لشدة ما كان يعلم. بعدئذ رقصا معاً مرّة ثانية فوقعت في غرامه - الأمر الذي كان واضحاً للظل كل الوضوح - إذ باتت لا تكاد ترى شيئاً إلا من خلاله. بعد ذلك، قاما برقصة أخرى، فأوشكت أن تقول لـه - لكنها ضبطت نفسها أخيراً. لقد تذكرت بلادها ومملكتها وكل الناس الذين كانت ستحكمهم. "إنه رجل حكيم" قالت لنفسها "وهذا أمر حسن. هو يحسن الرقص، وهذا أمر حسن أيضاً، لكنني أتساءل إلى أي مدى تصل معرفته، إنه أمر بالغ الأهمية أيضاً، لهذا لابد من إخضاعه لامتحان، وهكذا بدأت بالتدريج تطرح عليه أصعب الأسئلة. مما لا تستطيع هي نفسها الإجابة عنه، فطغت على سيماء الظل علائم الاستغراب والفضول.

"لا تستطيع الإجابة!" هتفت الأميرة.

"لقد تعلمت ذلك وأنا في الحضانة" قال الظل "بل حتى ظلي هناك قرب الباب يمكنه الإجابة على ما أعتقد".

"ظلك!" قالت الأميرة "سيكون ذلك مدهشاً للغاية" حسن، لن أقول من المؤكد أن يستطيع، قال الظل "لكنني أتصور ذلك. لقد أمضى معي سنوات كثيرة، مصغياً لي طوال الوقت - أتصور أنه يستطيع، لكن يمكنني أن ألفت انتباه سموّك إلى أمر واحد: كثير من الكبرياء تعتوره حين ينتقل إلى الكينونة البشرية، ولكي نحافظ على مزاجه المناسب (وهو أمر لابد منه إذا أردنا أن يجيبنا الإجابة الصحيحة) لابد من معاملته معاملة الكائن البشري تماماً".

"أود ذلك"..

بعدئذ مضت إلى الرجل المتعلم قرب الباب، ثرثرت معه قليلاً حول الشمس والقمر والناس، في الداخل والخارج على السواء، فكانت أجوبته في غاية الدقة والصحة.

"أي رجل هذا الرجل إن كان ظله فقط على هذا النحو من الحكمة والعقل!" فكرت الأميرة" وأية نعمة ستحل بشعبي ومملكتي إن اخترته زوجاً لي. لأفعلن ذلك".

وسرعان ما توصلا، الأميرة والظل، إلى تفاهم، على ألا يسمع به أحد إلى أن تعود إلى مملكتها. "لا أحد، ولا حتى ظلي" قال الظل، ولقد كانت لديه أسبابه كي يقول ذلك، أخيراً وصلا إلى البلاد التي كانت الأميرة تحكمها، صارت في الوطن.

"اسمع يا صديقي" قال الظل للرجل المتعلم" الآن أصبح سعيداً وقوياً كما يمكن للرجل أن يكون. الآن أود أن أفعل شيئاً خاصاً لك. إذ عليك أن تعيش معي في القصر باستمرار، تسوق بي العربة الملكية ولك عشرة آلاف جنيه في السنة. لكن عليك أن تدع الجميع ينادونك بـ"الظل". عليك أن لا تقول أبداً أنك كنت رجلاً، ومرّة واحدة في السنة، حين أجلس في الشرفة تحت الشمس كي أعرض نفسي للشعب، عليك أن تستلقي عند قدمي مثلما تفعل الظلال. دعني أخبرك - سأتزوج الأميرة، العرس هذا المساء".

"يا لله!" قال الرجل المتعلم" ماذا يمكن أن يكون أسوأ من هذا؟ لا، لا، لن أفعل ذلك، نحن نخدع البلاد كلها، نخدع الأميرة والناس جميعاً، سأخبرهم بكل شيء - سأقول إنني أنا الرجل وأنت الظل وأنك فقط تظهر بمظهر الرجل".

"لن يصدقك أحد". قال الظل "كن عاقلاً أو دعوت الحرس".

سأذهب مباشرة إلى الأميرة، قال الرجل المتعلم "لكنني سأذهب قبلك". قال الظل "ولسوف تذهب إلى السجن" ولقد ذهب، ذلك أن الحرس أطاعوا من كانوا يعلمون أن الأميرة تريد أن تتزوجه.

"أنت ترتعش" قالت الأميرة حين جاء إليها الظل... هل حدث شيء؟ يجب ألا تمرض هذه الليلة. ليلة زفافنا".

"لقد مررت بأسوأ تجربة" قال الظل "تصوري فقط - وبالطبع، دماغ ظل بائس كذلك الظل، لا يستطيع تحمّل الكثير.. تصوري، ظلي أصيب بالجنون. هو يفكر أنه هو الرجل وأنني - فقط تصوري - أنني ظله".

"مريع!" صاحت الأميرة "أرجو أن يكون في موضع يؤمن شرّه!".

"أجل... أجل... وأخشى أنه لن يشفى أبداً".

"يا للظل المسكين!!" قالت الأميرة "كم هو بائس الحظ!! سيكون لطفاً منا أن نخلصه من هذه البقية البائسة من حياته! الآن توصلت إلى فكرة مناسبة أعتقد أن ما يجب فعله - هو تصفيته بكل هدوء.

"يبدو ذلك قاسياً" قال الظل.. فقد كان نعمَ الخادم المخلص." وأطلق نوعاً من التنهيدة.

"أنت رجل نبيل" قالت الأميرة.

في الليل، كانت المدينة كلها متلألئة الأنوار. المدافع أطلقت - بو...م! والجنود قدموا الأسلحة، وبدا العرس وكأنه بلا نهاية. خرجت الأميرة والظل إلى الشرفة كي يراهما الناس وكي يتلقيا دفعة أخرى من هتافات الإعجاب والاستحسان - هـ... ي... هـ... ي!!..

لكن الرجل المتعلّم لم يسمع شيئاً من هذا كلّه، إذ كان قد أعدم من قبل.



بيت مسكون

بقلم: فرجينيا وولف

ت. د. فؤاد عبد المطلب

في أي ساعة تستيقظ من النوم هناك باب ينقفل، فهما يتحركان معا من غرفه إلى غرفه، يرفعان شيئاً هنا، ويتأكدان من الأشياء ـ زوج من الأشباح.

قالت "تركناه هنا". ثم أضاف هو "آه، ولكن هنا أيضاً". "بهدوء" قالا معاً" وإلا سوف نوقظهم".

لكن لم تكونا أنتما من أيقظنا. آه. "إنهما يبحثان عنه، وهما يسدلان الستارة" يستطيع المرء أن يقول، أو يقرأ صفحة أو صفحتين. "والآن قد وجدوه"، ويمكن للمرء أن يتأكد من ذلك، فيوقف القلم عند هامش الصفحة. ثم قد يتعب امرؤ من القراءة فيهب ليرى بنفسه، فالمنزل خال، والأبواب مشرعة، ولا يُسمع في الجوار إلا صوت حمامات الغابة تطير بحبور، ودرّاسة الحنطة تدرس في المزرعة المجاورة.

"ما الذي جئت أفعله هنا؟ عن أي شيء أبحث؟" كانت يداي فارغتين. "ربما كان في الطابق العلوي؟". والتفاح مخزن في العلّيّة.

وتحت، هناك، ظلَّ كل شيء في الحديقة ساكناً على حاله، باستثناء الكتاب الذي كان قد وقع وافترش العشب.

لكنهما كانا قد وجداه في غرفة الاستقبال. ولم يكن بوسع أحد أن يراهما. وعَكَسَ زجاج النوافذ صور التفاح والزهور؛ وانعكست خضرة أوراق الأشجار على الزجاج، فإذا مشيا في غرفة الاستقبال، قابلتهما واجهة التفاح الصفراء. إلا أنه ـ وعند انفتاح الباب في اللحظة التالية ـ يرخي ظله على الأرض أو يتعلق على الجدران أو يتدلى من السقف ـ ماذا؟ كانت يداي فارغتين. وعبَرَ السجادة خيال طائر يُغرد؛ ومن أعماق الصمت البعيدة كان يتناهى رفيف حمائم الغابة. وأخذ نبض البيت يدق بهدوء "آمن، آمن، آمن". "الكنز المدفون؛ الغرفة.." توقف النبض فجأة. آه، أكان ذلك الكنز المدفون؟

واختفى النور بعد لحظة، وكذلك الأمر في الحديقة؟ لكن أغصان الأشجار أخذت تنشر الظلام أمام أشعة الشمس المتناثرة. خافتاً جداً، ونادراً جداً، وهادئاً كان شعاع الشمس حينما ينفذ من خلالها، والذي كنت أبحث عن حرارته خلف الزجاج. وكان الزجاج هو الموت؛ وكان الموت بيننا؛ فقد أتى الموت إلى المرأة أولاً قبل مئات السنين، تاركاً المنزل، ومحكماً قفل النوافذ كلها؛ وجاعلاً الغرف مظلمة. أما هو؛ فقد ترك المنزل، وتركها أيضاً، واتجه صوب الشمال، ثم صوب الشرق، ورأى النجوم تجول في السماء الجنوبية؛ بحث عن المنزل، فوجده عند قدم المرتفعات المنحدرة. "آمن، آمن، آمن "يدق نبض المنزل بسرور." الكنز لك".

عصفت الرياح بالطريق المشجرة، وانحنت الأشجار ومالت في هذا الاتجاه وذاك. وتسقط أشعة القمر وتشق طريقها بوحشية لتتناثر في ماء المطر. وينفذ ضوء الصباح مباشرة من النافذة. وتضيء الشمعة بقوة وثبات. ويتجول الاثنان عبر المنزل، ويفتحان النوافذ، ويتهامسان كي لا يوقظانا من النوم، فهذا الزوج يبحث عن المتعة.

قالت هي "لقد نمنا هنا". وأضاف هو "قبلات لا تحصى". "الاستيقاظ في الصباح ـ" "الضوء الفضي بين الأشجار". "في الطريق العلوي ـ"في الحديقة ـ" "وعند حلول الصيف ـ" و"عند تساقط الثلج في الشتاء ـ". وتنغلق الأبواب فتسمع عن بعد، وتطرق بلطف مثل نبض القلب.

اقتربا أكثر؛ ثم توقفا عند المدخل. تهب الرياح، وتنزلق حبات المطر مثل الفضة على زجاج النافذة. ويغشي أعيننا السواد؛ ولا نسمع أي خطوات بالقرب منا، ولا نرى أي سيدة تنشر رداءها الشبحي. أما هو فإنه يغطي بكلتا يديه ضوء المصباح. يتنفس هو "انظر". "تبدو نائماً. والحب مرتسم على شفاههما".

ينحنون وهم يمسكون بالمصباح الفضي من فوقنا ويلقون نظرات طويلة وعميقة. ثم يصمتون طويلاً. وتهب الرياح على نحو متواصل؛ وينحني لهب المصباح في وجهها قليلاً.

وتعبر معاً الأرض والجدار أشعة ضوء القمر الوحشية، وتلتقي، لتلون انحناءات الوجوه؛ والوجوه غارقة في التفكير؛ الوجوه التي تبحث عن النائمين وعن سعادتهم المخبئة. "آمن، آمن، آمن" ينبض قلب المنزل باعتزاز. يتنهد هو "سنين طويلة ـ". "لقد وجدتني مرة أخرى".

"هنا" تمتمت هي، "نائمة؛ في الحديقة أقرأ؛ أضحك، أدحرج التفاحات في العلّية. هنا تركنا كنزنا ـ "منحنياً، فإن ضوءهم يجعلني أرفع جفون عيني. "آمن، آمن، آمن!" يدق نبض المنزل بقوة. أستيقظ، وأصيح "آه، هل هذا هو كنزك المدفون؟ النور في القلب".



بايرون في سنترا

بقلم: ايفو اندريتش
ت: نزيه الشوفي

قبيل ذهابه إلى سنترا، تشاجر بايرون مع أصدقائه حول الطريق الذي سوف يسلكونه في العودة.. وأشد ما أزعجه هنا هو نظرات الخادمة التي لم تستحسن تصرفه ووقفت هذه المرة إلى جانب خصومه أيضاً كما في كل مرة.

كان ذلك يوم أحد، عندما عبروا بوابة الحديقة، فتركهم بايرون ليسلك طريقاً آخر وذهب بعيداً.. هنا سمع صوت ناي يصيح من بعيد، فهيج أحاسيسه وراح يتسلق الدرج الصخري بسرعة فائقة، دون أن يكترث بساقه ذات الجبيرة المعدنية فقد أنساه صوت الناي الألم.. وهكذا بدا منظره مضحكاً وهو يكسح الطريق بساقه العرجاء ويهز برأسه.. وغذ السير في طرقات جديدة، تحيط بها شرفات مفتوحة، عبر مساحة تمتد: اثني عشر ميلاً من السهول الخضراء والحدائق التي تزنر البحر حتى أفق السماء البعيدة، مما جعله لا يحس بالتعب.. وهنا خطر لـه أن يخفف من سيره، بعد أن وجد المكان خالياً من كل كائن حي حتى من الطيور. وتراءى لـه: أن هذه المنطقة سعيدة لأنها منعزلة في مثل هذا المكان القصي..

وتابع صاحبنا السير في الممرات الضيقة ليدخل في ممرات أخرى محفورة ضمن سور صخري... ويجيل النظر في الحدائق البعيدة وما بعدها، حيث البحر..

في هذه اللحظات، وبشكل غير متوقع ولا يخطر على بال أحد، ظهرت لـه فتاة في عمر الورود، لم يستطع تقدير عمرها الحقيقي لكنها صغيرة، وقفت على حافة السور قرب صخرة صغيرة، جانب (مرصد) مهجور، ثم دنت منه قليلاً، فراح يفكر: من أية بلاد قدمت، وهل هي مرسلة من جهة ما وأنها تحمل رسالة ما!.. فذهل وتسمر في مكانه. ثم أخذ يجيل النظر فيها. بفستانها الحريري الأبيض الطويل الهفهاف، وجسمها البض ووجهها ذي السمرة الإفريقية وعينيها اللتين تلتمعان فوق أنف صغير منمنم، واسع الفتحتين.. وتبدو الفطنة والذكاء على وجهها الناعم.

تقدمت الفتاة منه، وبصوت هامس وكلمات هي أشبه بالغمغمة، ألقت التحية عليه، ولم يحر صاحبنا رداً، فقد أحرج كثيراً لأنه لم يفهم شيئاً مما نطقته الفتاة، فخجلت هي أيضاً. ثم أدرك بايرون بأن حركة شفتيها وصوتها الناعم إنما يشيان بعبارات هي أكثر من عبارات التحية ولذلك خجلت... فرد التحية بصوت متهدج، ثم أحجم عن الكلام.. فاحمر وجه الفتاة حياء وأدركت بأنه غريب، فهزت برأسها وراحت تحدق فيه ملياً ثم ارتسمت بسمة على ثغرها ومسحت شفتيها بلسانها..

ليس هناك أكثر إثارة من النساء البرتغاليات، بأجسادهن السمراء البضة وكأنها من عالم المعدن أو النبات، وقاماتهن المرهفة كأغصان الأشجار المغروسة في جذع شجرة يانعة الثمر، وشفاههن المنمنمة الملونة بلون الورد الجوري وتشبه شفاه نساء العرق القفقازي وكورقة شجر نفرت عن غصنها لا تلبث أن تذوب في أشكال متعددة..

في هذه الأثناء فكر بايرون أن يبدد صورة الموقف المحرج ويخرج من حيرته وارتباكه، بأن يظهر بمظهر الرجل الحائر المضحك ـ أو البهلول.. فاستجمع قواه كلها ونهض بسذاجة واضحة محاولاً إدخال الفرح إلى نفس الفتاة التي اقتربت منه، وهو يتحرق من الداخل.. وهنا تراءى لـه أيضاً: إن من كان يفتش عنها طيلة عمره هاهي الآن أمامه على قمة هذه التلة الخضراء..

ـ لكن أية مصيبة قادتها من انكلترا، عبر العالم، إلى هنا؟ وكأن شيئاً مرسوماً مسبقاً حملها وطار بها إلى هذه التلة..!

وهنا اهتاجت روحه المتعطشة لرؤية هذا المخلوق الجميل.. وازداد انفعاله وفضوله للقاء الفتاة المنتصبة على التلة، فقفز، من فوق هوة مغلقة بين صخرتين وعبر منحدر قاس ذي شطرين، واحد مخضر وآخر قاحل مهجور، وطار في الفضاء الرحب، بسرعة النار في الهشيم أو بسرعة البرق، أو كشبح الموت، ليصل إلى هذا الكائن الرائع..

وخيل لبايرون أنه سينال كل ما كان يحلم به، ويحصل على ما لا تعطيه النساء وما تأخذه منا الحياة على الدوام.. كل هذا جرى فيه مجرى الدم في عروقه..

وبلحظة واحدة، كبح هذه الرغبات كلها وأخمد أفكاره الجديدة النيرة وسيطرت عليه صورة هذه الفتاة الجميلة التي ملأت عليه وجوده وحياته وزرعت فيه حياء وخجلاً غير محدودين، وأكسبته احتراماً لا متناهياً للكائن البشري، حتى التقديس.

وعلى مدى هذا الوقت، كان يراوح في مكانه ثم أخذ يدور حول الفتاة وهي تتبع خطواته وعيناها معلقتان به، تدور معه، في حركته الجنونية تلك حتى تعبت..

ظن بايرون بأن الفتاة تنطق بشيء لم يفهمه، وبصوت متهدج، أطلق أيضاً كلمات متلعثمة.. وهكذا بديا كأنهما وحشان، واحد صغير والآخر كبير، يدوران الواحد وراء الآخر، يشم أحدهما الآخر ويتلمس كل منهما رفيقه في لعبتهما المدهشة، كجائعين شرهين نهمين دون تورع..

بقي بايرون على هذه الحالة يدور حولها ويدور، كأنه مسحور، وكانت أحاسيسه تعمل بقوة وبسرعة فائقة.. ولما لاحظ عينيها الواسعتين وبياضهما الناصع وحدقتيهما اللتين تشبهان الزبرجد، وهو ما تتحلى به النساء الصغيرات من العالم القديم، توقف عن الحركة ففاحت رائحة شعرها الناشف وجسدها الأسمر وقد امتزجت برائحة فستانها الحريري الأبيض الذي لفحته الشمس الساطعة، فأحس بأن الإنسان يكتشف الحقائق بالتجربة، وأن كل خلية تحيا فيه في تلك الحياة القلقة هي مصدر غنى لـه كما هي مصدر موته كشخصية بشرية، وقد صار بإمكان بايرون الآن القول بأنه يعرف حقيقة اللحظة الضاغطة والنسيان أيضاً!

ففي جهنم، وهي بالحقيقة حياة كل ذي حس في هذا العالم، فإن هذه اللحظات قليلة، حيث لا واحات شاسعة للدهشة ولا فواصل ومحطات استراحة ولا صبر..

وفي هذه اللحظات، سمع بايرون، عبر الأدغال المقفرة، أصواتاً في الأسفل، فجفل وارتجف كالمذعور وراح يتقصى آثار تلك الأصوات تاركاً خلفه تلك الفتاة الجميلة التي وقفت مندهشة لاندفاعه كما البرق دونما كلمة وداع..

وعبر الممرات الضيقة والمعابر، قادته قدماه إلى نفس الحديقة والمقاعد الحجرية التي بدأ رحلته منها، فوجد أصدقاءه هناك ينتظرونه..

عادوا جميعاً إلى لشبونة وعبر الطريق التي كان بايرون لايود أن يسلكها معهم.. وقد صمت الآن ولم ينبس ببنت شفة وصار هادئاً تماماً كالخروف لا ينطق لكنه يختزن في داخله ملاحظات وأفكاراً تقييمية ليس حول البشر فقط، بل وحول الأشياء أيضاً.

وفي الأيام التالية عاش أحلاماً جميلة وهادئة هي الأحلى في حياته. وعلى الشاطىء رآه الصيادون اللشبونيون الحفاة وحيداً سارحاً بأفكاره ويحدث نفسه، فسخروا منه، وأطلقوا ضحكات فجة، لقد ظنوه مجنوناً، ولم يعبأ بذلك لأنه ليس كذلك، فهو لم يكن وحيداً وكان يتحدث مع مخلوق يعيش في سنترا من لحم ودم وله قلب طيب وعينان جميلتان وأهل وبيت واسم ولذلك ليس الأمر ذا أهمية.. بل الأهم هو أنه ارتأى إعطاء مخلوقه اسماً لـه علاقة بالمعدن أو النبات لكنه عدل عن ذلك اعتقاداً منه بأنه يقلل من شخصه ويقزم صوته.. وعلى أية حال كان يسميه في خياله "المخلوق الصغير Creature - little" دون أن ينطق به لسانه قط وبقي راسخاً في مخيلته مخفياً خلف شفتيه لا يدري به بشر غيره وهو بالنسبة لـه كل شيء. وقد صار يغار عليه بشكل غريزي ولذلك حفظه في داخله وصانه كسر غال وعذب أو كشيء جميل لا يفرط به.

وبعد فترة من الزمن غادر لشبونة، وكل البرتغال، واتجه إلى بلد آخر حيث يتحدث مع الناس ويمازح النسوة وهو يصون في داخله هذا السر الذي ينتشي كثيراً عندما يلفظه أحد على مسمعه صدفة فيشعر بالراحة، وفي توقيعه كان يرسم شكلاً ما، ليمونة أو شكلاً آخر كالملح والزيتون أو الزيت، وهي جميعاً تعني لـه مخلوقه الجميل.. ولذلك كان يعتقد أن بمقدوره أن يدعو إلى غداء يكفي لعشرين شخصاً، كل سنترا الخضراء ومخلوقها الصغير، ليرقصوا دون توقف ما بين إبهامه وسبابته مع حبتي ملح، وأن ذلك قلما يحصل، لكنه يحصل فقط على شكل وجوه أو كلمات أو في حركات النسوة. وعندما كان يخلو بنفسه كان يتخيل أنه يلامسها، فيكتفي بتلك الصدفة السعيدة المتخيلة دون أية ملامسة للنساء والحياة الحية..

ومن الصدف السعيدة أيضاً تلك التي حصلت لـه على شاطىء البحر عند الشفق حيث حدث العجب العجيب وهو عصي على الشرح أو التعبير والكتابة.. وهو في الحقيقة يشير إلى أن التلة الخضراء في سنترا قد تحولت إلى ضوء في السماء اللامتناهية، وتحول الركض بساقه العرجاء، إلى طيران صامت وبطيء وكذلك صعقة ذلك اللقاء التي يرتعش لها بدنه قد أضحت مأثرة خارقة تستوطن في ذهنه إلى الأبد ودون تبكيت ضمير أو لوم..

استمرت هذه الحالة قرابة السنة بكاملها، ومن ثم بدأت صورة المخلوق الصغير تصغر وتذوب كما الحلم عند الفجر، ثم بدأ يفقد بايرون قواه بالتدريج وسيطر عليه وهم أنه ضعيف ويتيم ومسكين واندفعت في داخله أم الخطايا فحولت حياته إلى كابوس من الكآبة وعادت نرفزاته وغضبه حيال أي شيء وصارت الأمور في نظره غاية في الصعود والتعقيد واعتلت صحته وتراجعت كثيراً عما كانت عليه في سنترا.. وصار يرى أن قانون العقوبات الجنائي لـه من القوة في الأحلام والخيال بقدر ماله في الحياة، ولا فكاك منه أو خلاص على الإطلاق..



القذر

بقلم: ستيفان غرابينسكي
ت: فهد حسين العبود

بعد أن أنهى مفتش القطار، بواجبك بورون، جولته في العربات الواقعة تحت إشرافه، عاد إلى زاوية صغيرة، موضوعة تحت تصرفه، تسمى بما يعرف (المكان المخصص للمفتشين).

كان الملل مسيطراً عليه من التجوال اليومي في العربات، وصوته مبحوحاً من المناداة في المحطات، لاسيما في هذه الفترة من السنة التي يسودها الضباب الخريفي. قرر أن يستريح قليلاً على الكرسي الضيق، المغطى بالمشمع ويخلد إلى القيلولة التي يستحقها. لقد انتهت، عملياً، رحلة اليوم، إذ إن القطار قطع المنطقة التي تتوضع فيها المواقف، بكثافة، على مسافات متقاربة، وهاهو يسرع نحو المحطة الأخيرة، لن يقتلعه الآن أحد من مقعده حتى نهاية الرحلة، ولن يضطر للنزول على الدرجات، ليخبر العالم بأسره، بصوت ممزق، ولعدة دقائق، بأنها محطة (كيت وكيت) وأن القطار سيتوقف خمس دقائق، عشر دقائق، ربع ساعة، أو ليعلن أن الوقت قد حان للصعود.

أطفأ مصباح البطارية المعلق على صدره ووضعه على الرف فوق رأسه، ثم خلع بزته وعلقها على المشجب.

لقد ملأت الأربع وعشرون ساعة من الخدمة المتواصلة وقته تماماً لدرجة أنه لم يأكل شيئاً تقريباً، وصار جسده يطالب بحقه.

أخرج بورون زوادته من الحقيبة وراح يقتات بها. تسمرت عيناه الشاحبتان الشائختان في زجاج المقطورة، وراحتا ترمقان العالم خارج النوافذ. كان الزجاج يهتز تحت وقع تقافزات القطار، صقيلاً مسوداً لم يستطع من خلاله رؤية أي شيء، اقتلع أنظاره عن مشهد الإطارات الرتيب، ووجهها إلى عمق الممر، انزلق بصره على حافة الباب المفضي إلى المقطورات الأخرى، ثم قفز إلى الحائط المقابل، وأخيراً انطفأ على أرضية الممر المملة.

أنهى عشاءه، ثم أشعل غليونه. صحيح أنه لا يزال في وقت الخدمة، ولكن لا يوجد خوف من صعود الرقابة في هذا الخلاء، لا سيما وأن القطار على مشارف نهاية الرحلة.

تبغ جيد، مهرب من الخارج، ملأ المكان دوائر زكية الرائحة، راحت خيوط الدخان المرنة تنساب من بين شفتي المفتش، تتكور ثم تتدحرج مثل كرات البلياردو عبر ممر المقطورة، ثم تعود من جديد أنبوبات دخانية كثيفة، تجر بكسل ذيولها اللازوردية، وتتبعثر أخيراً عند السقف.

إن بورون بالفعل معلم في تدخين الغليون.

تناهت من داخل المقطورات موجة من الضحك، فقد كان المسافرون في مزاج طيب.

ضغط المفتش أسنانه غضباً، وانطلقت من فمه كلمات الازدراء:

شلة باعة جوالين، تجار /شنطة/! "لا يطيق بورون المسافرين من كل أعماقه، تثير طبيعتهم العملية أعصابه.

الخطوط الحديدية، بالنسبة له، موجودة لأجل الخطوط الحديدية، لا من أجل المسافرين، ومهمتها ليست نقل الركاب من مكان إلى آخر بهدف التواصل، إنما مهمتها قهر المسافات، فما الذي يعنيها من المصالح الشخصية لسكان الأرض الأقزام، ومساعي المحتالين التجارية، ومفاصلات التجار القذرة؟ أما المحطات

فهي ليست موجودة ليهبط فيها الركاب، بل لتقاس بها المسافات المقطوعة، والمواقف هي فواصل للسفر، وتغيرها دليل على التقدم في الحركة، تماماً كما يحدث في المشكال(1).
بالتقزز نفسه أيضاً كان المفتش ينظر إلى الحشود التي تتزاحم على أبواب المقطورات، وهي تهبط أو تصعد من أرصفة المحطات، ويراقب، بتكشيرة استهزاء، حضراتهن اللاهثات وحضراتهم المتعرقين على رؤوسهم ورقابهم من الهرولة، المسرعين وسط الصرخات واللعنات، متدافعين إلى العربات ليحتلوا مكاناً، ويسبقوا زملاءهم في قطيع الغنم ذاك.
"قطيع!" بصق من بين أسنانه كأن الله ربط مصير العالم بوصول السيد (ب) أو السيدة (و) في الوقت المحدد من (ف) إلى (ز)!!.
كان الواقع، في الحقيقة يتعارض بشكل مستمر وصارخ مع آراء بورون، فالناس يصعدون ويهبطون باستمرار في المحطات ويتدافعون بنفس العنف، ولنفس الأغراض العملية دائماً، ولكن المفتش كان ينتقم من هذا الواقع عند أية مناسبة.
في منطقته التي تضم ثلاث إلى أربع عربات، لم يحدث أبداً أي ازدحام لهؤلاء الغوغائيين الكريهين الذين كانوا أحياناً يسلبون زملاءه المفتشين حتى الرغبة في الحياة، ويشكلون لطخة سوداء في أفق مفتشي القطارات الشاحب أصلاً.
لم يستطع أحد معرفة الوسائل والطرق التي كان يتبعها للوصول إلى هذه الحالة المثالية التي لم يستطع زملاءه في المهنة تحقيقها، فحتى في أوقات الأعياد، حيث التجمهر يكون في ذروته، كانت الأمور تبدو طبيعية داخل عربات بورون، فالممرات خالية والناس في الردهات يتنفسون هواءً معقولاً، لم يعايش المفتش أبداً مشكلة الأمكنة الممتلئة، والسفر وقوفاً على الأقدام.
كان في وقت الخدمة صارماً حتى مع نفسه، أتقن إغلاق آذانه أمام توسلات المسافرين، طبق اللوائح بحذافيرها، وبفظاظة وحشية أحياناً، ولم تساعد الحيل في شيء، ولا الغش والتحذلق ودس الرشوة في يده، لم يكن من المستطاع شراء بورون، حتى أنه قدم شكوى ببضعة أشخاص لهذا السبب، وفي إحدى المرات صفع أحدهم بسبب إهانته بهذه الطريقة، وانتهى الأمر بعد ذلك على خير أمام السلطات، وحدث أكثر من مرة أيضاً أنه في منتصف السفر، في مكان ما، في أحد المواقف البائسة، أو في إحدى المحطات التعيسة، أو في حقل فراغ، كان ينزل أحد الضيوف المخادعين، بأدب ولكن بإصرار.
لم يلتق بورون، خلال مدة خدمته الطويلة، إلا باثنين من المسافرين المحترمين، وقد استطاعا أن يتناسبا مع فكرته عن المسافرين المثاليين. أحد هذين النادرين كان متجولاً بلا اسم، صعد إلى عربة الدرجة الأولى بدون قرش واحد، وعندما طلب منه تذكرة السفر، أوضح لـه ذلك المتصعلك أنه لا يحتاج إلى تذكرة لأنه لا يسافر إلى مكان معين، هكذا، في بلاد الله، للمتعة، للحاجة الفطرية إلى الحركة. لم يكتف المفتش حينها بالإقرار بأن المسافر على حق ولكنه حرص بدأب طيلة فترة الرحلة على راحته ومنع أي كان من دخول /الكبين/ الذي يجلس فيه، وحتى أنه اقتسم معه قوته، ودخن معه الغليون وسط حديث حميمي حول موضوع السفر /على القرعة/. أما المسافر الآخر، فقد صادفه في الطريق بين (فيينا) و(تريسيت)، كان اسمه شيغون، قال إنه ملاّك أراض من زمن المملكة البولنية، كان شخصاً لطيفاً، ولابد أنه كان مقتدراً، صعد أيضاً إلى عربة الدرجة الأولى بدون تذكرة، وعندما سئل عن وجهته أجاب بأنه في الحقيقة لا يعرف من أين صعد وأين يمضي ولأي هدف.
"في هذه الحال" قال بورون "ربما أنه من الأفضل أن تنزل في أقرب محطة يا سيدي".
"لا لا لا" قال المسافر الاستثنائي "لا أستطيع، والله لا أستطيع، لابد أن أمضي إلى الأمام، شيء ما يدفعني، اقطع أيها السيد تذكرة إلى أي مكان يعجبك".
بهرته تلك الإجابة لدرجة أنه سمح لـه بالسفر مجاناً إلى آخر محطة، ولم يتأفف ولو لمرة واحدة.
قيل إن ذلك ال شيغون كان مجنوناً ولكنه، برأي بورون، حتى ولو كان ممسوساً فهو ممسوس على مستوى رفيع.

"أجل أجل، هنالك الكثير من المسافرين الرائعين في هذا العالم الواسع، ولكن ما الذي تشكله بضعة لآلىء في بحر هائج؟". كثيراً ما كان المفتش يسترجع بحنين هاتين الحادثتين الجميلتين وهو يداعب روحه بتذكر اللحظات الاستثنائية في حياته.
أمال رأسه إلى الأمام وتتبع أثر خيوط الدخان الرصاصية، المائلة إلى زرقة خفيفة، وهي تتعلق طبقات في الممر. راح صوت البخار الحار، المنطلق عبر الأنابيب، يتعالى شيئاً فشيئاً فوق صوت قرقعة السكة الحديدية، غير العادي، سمع صوت تدفق الماء في الخزانات، وشعر بدفئه وضغطه من خلال حواف الأوعية. لقد بدأوا بتدفئة الأقسام لأن المساء كان بارداً.
هزت المصابيح، فجأة، رموشها ثم انطفأت، ولكن ليس لفترة طويلة، إذ إن المنظم حقن، بسرعة، جرعة من الغاز الطازج الذي أخذ يغذي الحَراقات التي ضعف عملها، شعر المفتش برائحته المميزة، الثقيلة، التي تذكرك برائحة نبتة الشُمرة(2).
بدا له، فجأة، بأنه يسمع وقع أقدام حافية على أرض الممر.
دو دود دو دو...
عرف المفتش ما الذي يعنيه هذا، فهي ليست المرة الأولى التي يسمع فيها هذه الخطوات في القطار، مدّ رأسه ونظر إلى هيكل القطار المظلم، وهناك، في النهاية، حيث ينكسر الجدار باتجاه قسم الدرجة الأولى، رأى للحظة ظهره العاري كالعادة، لبرهة فقط لمع منكباه المشدودان الغارقان بعرق غزير.
ارتعدت فرائص بورون. لقد ظهر (القذر) من جديد في القطار.
كان قد لاحظ وجوده أول مرة قبل عشرين سنة، كان ذلك قبل ساعة من حدوث كارثة بشعة بين محطتي (زنيتش) و(كشنجه غايه) قتل فيها ما يقارب الأربعين شخصاً عدا العدد الكبير من الجرحى، كان عمر المفتش حينها ثلاثين عاماً، وأعصابه كانت لا تزال قوية. إنه يتذكر التفاصيل بدقة، حتى رقم ذلك القطار المنكوب، كان في ذلك الوقت مسؤولاً عن العربات الأخيرة وربما لذلك نجا، كان فخوراً بترفعه الوظيفي الذي كان ما يزال حينها قريب العهد.
من بين ضحايا الحادث المشؤوم كانت خطيبته كاشينكا المسكينة التي كان يقلها في إحدى عربات القطار. ما زال يذكر كيف أنه أحس فجأة بقلق غريب خلال حديثه معها، وجذبه شيء ما رغماً عنه إلى الممر، فخرج دون أن يستطيع المقاومة، ليرى، عند شرفة العربة، قوام العملاق، وهو يختفي، رأى جسده الملطخ بالسخام، الغارق بعرق ملوث بالفحم، والذي كان يفرز رائحة كريهة، خانقة، تخالطها رائحة نبتة الشمرة ورائحة شواظ وشحم، اندفع بورون خلفه محاولاً الإمساك به، لكن الشبح تبدد، ولم يبق منه إلا صوت أقدام حافية ظل بورون يسمعها لفترة وهي تدب على الأرض دو دو دو دو.... وبعدها بحوالي الساعة اصطدم القطار بقطار سريع قادم من (كشنجه غايه).
ظهر لـه (القذر)، بعد ذلك الحادث مرتين، وكل مرة منهما كانت نذير شؤم ما، ففي الأولى لمحه بضع لحظات قبل أن يخرج القطار عن السكة على مشارف (رافا) كان (القذِر) حينها يركض على ألواح سقوف المقطورات ويشير لـه بقبعة عامل مرجل، انتزعها عن رأسه المنهك، وقد ظهر بمظهر أقل خطورة من المرة السابقة. كان الضحايا قليلين نسبياً في تلك المرة، فباستثناء بضعة مصابين إصابة خفيفة، لم يقتل أحد.
المرة الأخرى كانت قبل خمس سنوات عندما كان بورون يسافر بقطار شعبي إلى (باسيك)، فأبصره جالساً على عارضة القطر بين عربتي قطار للبضائع قادم من الجهة المقابلة ومتجه إلى (فيبشينيتس)، كان حينها يلعب بالسلسلة الحديدية، وعندما لفت انتباه زملائه إلى ذلك ضحكوا منه ودعوه بالمهووس، ولكن المستقبل القريب أقر لـه بصحة كلامه، إذ إن القطار سقط في تلك الليلة في هاوية وهو يعبر جسراً ردمياً.
لم تكن تنبؤات (القذر) لتخطىء أبداً، وحيثما ظهر كانت تتهدد المكان كارثة مؤكدة، لقد قوت تلك التجارب الثلاث قناعةَ بورون بذلك وعمقت إيمانه بارتباط النحس بظهوره.
كوّن المفتش فكرة فريدة عن كينونته، فصار يكن لـه إجلال ورهبة عابد الأوثان لمعبوده، ويحيطه بهالة خاصة من القدسية.

كان القذِر يقبع في جسد القطار، ويتغلغل في مفاصله المتعددة، ينهرس دون أن يُرى تحت المكابس، ويتسكع في العربات، كان بورون يشعر بوجوده حوله، بحضوره الدائم، إنما العصي على الرؤية، كان ينام في روح القطار، كان (القذر) قوة القطار الكامنة السرية التي تظهر وتتكاثف وتلبس جسداً في لحظات الإحساس بالخطر.
كان المفتش يرى أن الوقوف في وجه (القذِر) أمر لا طائل منه، بل هو أمر مضحك، وأن الجهود المنصبة في اتجاه منع الكوارث التي يتنبأ بها، ستذهب أدراج الرياح، لأنها مثل القدر المحتوم.
لقد أثار ظهوره التالي في القطار، قبل المحطة الأخيرة بقليل، انفعالاً شديداً لدى بورون، فبين لحظة وأخرى يمكن حدوث كارثة ما.
انتصب وراح يتجول بعصبية في الممر، تناهت إلى سمعه همهمة أحاديث وضحكات نساء من داخل أحد الأقسام، اقترب وحدق بضع لحظات في العمق فانقطعت الأصوات المرحة، وارب أحدهم باب /الكبين/ المجاور وأطل برأسه.
"سيدي المفتش، هل بقي الكثير إلى المحطة؟".
"بعد نصف ساعة سنبلغ الهدف، سنصل إلى النهاية".
كان هنالك شيء ما غريب في نغمة تلك الإجابة، مما فاجأ السائل، الذي تسمرت عيناه برهة طويلة على المفتش. ابتسم بورون ابتسامة غامضة، ثم ابتعد، وغاب رأس المسافر من جديد في الداخل.
خرج أحدهم من قسم الدرجة الثانية، فتح النافذة في الممر، ونظر إلى الخلاء. كانت حركاته العصبية تشي بقلق ما، رفع النافذة وابتعد إلى الجهة المقابلة، إلى نهاية الردهة، سحب بضع مرات من سيجارته ثم رمى عقبها المصفر وخرج إلى شرفة العربة.
رأى بورون من خلال الزجاج قامته وهي تنحني من فوق قضيب الحماية باتجاه سير القطار.
"يتفحص الخلاء" همهم بورون بخبث "لا شيء يمكن أن يساعد، إن روح النحس لا تنام".
عاد المسافر المضطرب في تلك الأثناء إلى العربة.
"هل تقاطع قطارنا مع القطار السريع القادم من (غرون)"؟ سأل بهدوء مصطنع عندما رأى المفتش.
"حتى الآن لا، نتوقعه بين لحظة وأخرى، وربما نتجاوزه في المحطة الأخيرة، فاحتمال التأخر وارد، ثم إن القطار السريع الذي تعنيه يا سيد يأتي على الخط الجانبي".
تعالى، في تلك اللحظة من الجهة اليمنى، هدير فجائي عنيف، ومرت خلف النافذة كتلة هائلة، تنفث وابلاً من الشرر، ثم تبعتها، بسرعة وميض الأفكار، سلسلة من العلب السوداء، تتوسطها مربعات منارة، رفع بورون يده وأشار إلى القطار الذي راح يختفي".
"هاهو".
تنفس السيد القلق الصعداء ثم أخرج علبة الدخان وناولها للمفتش.
"دعنا ندخن معاً يا سيدي المفتش، إنه (موريس) أصلي".
وضع بورون يده على مقدمة قبعته.
"شكراً جزيلاً، أدخن الغليون فقط".
"خسارة، إنه تبغ جيد".
أنهى المسافر سيجارته ثم عاد إلى /الكبين/.
ابتسم المفتش بسخرية خلفه.
"ها ها ها، لابد أنه شعر بشيء ما، ولكنه هدأ سريعاً، لا تثرثر كثيراً يا أخي لتتمكن من القفز بعد قليل".
أقلقته قليلاً تلك النهاية السعيدة لتقاطع القطارين، ففرص وقوع حادث نقصت واحدة.
بقي إلى العاشرة ثلاث أرباع الساعة، وبعد خمس عشرة دقيقة من المفروض أن يكونوا في (غرون) حيث نهاية الرحلة، لم يعد هنالك أي جسر في الطريق، يحتمل انهياره، والقطار الوحيد، القادم من الجهة المقابلة، والذي كان من الممكن أن يحصل التصادم معه، اجتاز القطار بسلام. ربما من المفروض توقع خروج القطار عن سكته، أو أية كارثة تحدث في المحطة نفسها.

على كل الأحوال، حتماً ستتحقق نبوءة (القذِر)، إنه متأكد من هذا، فهو المفتش بورون العجوز الذي عجن الدهر وخبزه، إن المسألة هنا لا تتعلق بالناس، أو بالقطار، أو بشخصه هو، بل بالشبح العاري الذي لا يخطىء.

من المهم جداً لبورون أن يصون هيبة (القذِر) أمام المفتشين المتشككين، وأن يحفظ وقاره في أعين المكذبين.

لقد أخبر زملاءه، عدة مرات عن تلك الزيارات السرية، ولكنهم كانوا يأخذون الأمر باستهزاء، مفسرين القصة بكاملها بالتهيؤات أو بشيء أسوأ: "مزود العيار". كان ذلك التعبير الأخير الأكثر إيلاماً بالنسبة له، خصوصاً وأنه لم يشرب في حياته قط. اعتبره الكثيرون مهووساً ومتطيراً، وهنا أيضاً كان الأمر يتعلق بكرامته، وقدراته العقلية، لذلك أصبح يفضل كسر ظهره بيديه على أن يشهد فشل (القذِر).

تبقى عشر دقائق إلى الساعة العاشرة، أنهى تدخين غليونه، وصعد درجات أفضت به إلى أعلى مكان في العربة، إلى /كبين/ زجاجي من جميع جوانبه، ومن هناك، من علو عش لقلق، بدا العالم غارقاً في ظلمات دامسة، بعد أن كان في النهار واضحاً كراحة اليد، وكانت بقع الضوء تتساقط من نوافذ العربات متفحصة سفوح الروابي بعيون صفراء، أمام المفتش وعلى مسافة خمس عربات كان القطار ينثر شلالات دامية من الشرر، وتلتمع جوانبه مثل جلد أفعى سوداء بعشرين مفصلاً يتنفس دخاناً أبيض متورداً ويتجشأ ناراً، ويضيء الطريق أمامه بعينين هائلتين، وبعد لحظات، بدأت تلوح من بعيد أنوار المحطة.

اندفع القطار بكل قواه مضاعفاً سرعته وكأنه شعر بقرب المحطة التي كان يتعطش لوصولها. أخذت إشارة المرور تومض مثل شبح، معلنة خلو الطريق، ورفع حاجز العبور ذراعه مرحباً بحفاوة. راحت السكك الحديدية تتضاعف متشابكة خطوطاً وزوايا وعُقداً حديدية، ومن اليمين واليسار انبعثت من ظلمة الليل أضواء منارات مفاتيح التحويل وكأنها سعت إلى لقاء، وارتفعت أعناق البكرات وأعمدة الآبار والحمالات.

فجأة، على بعد بضع خطوات أمام القطار، اشتعلت إشارة المرور الحمراء، فانطلقت من حنجرته صفرة عنيفة، وصرّت مكابحه، وبالكاد استطاع التوقف أمام مفتاح التحويل الثاني، مستخدماً لذلك، بشكل جنوني، آلية السرعة العكسية.

أسرع بورون إلى الأسفل، وانضم إلى حشد عمال السكة الذين نزلوا أيضاً لاستيضاح سبب التوقف.

أوضح عامل مفاتيح التحويل، الذي أعطى إشارة التحذير، أن المسار الأول الذي كان من المفروض أن يمر عليه القطار، شُغل، بشكل مؤقت، من قبل قطار للبضائع، لذلك كان لابد من تحريك المفتاح وتحويل القطار إلى المسار الثاني، يتم هذا الإجراء عادة في غرفة التحويل، بمساعدة واحدة من البكرات، إلا أن الواصلة، الموجودة تحت الأرض، والتي تربطها بالسكك، تعرضت لضرر ما فاضطر العامل المختص لإجراء التحويل على السطح، فحرر، في غرفة التحويل الواصلة الحلقية فقط، ثم بواسطة مفتاح، فتح غطاء الصمام، وصار الآن بالإمكان الوصول مباشرة إلى مفتاح التحويل وإزاحة السكة إلى المسار المناسب.

عاد الموظفون، بعد أن هدأت خواطرهم، إلى العربات لكي ينتظروا إشارة خلو الطريق، لكن شيئاً ما سّمر بورون في مكانه، حدق بعينيه الواهنتين في الإشارة الدامية، أحس بالاختناق وهو ينصت إلى صوت انزياح السكك:

"تنبهوا في اللحظة الأخيرة، تماماً في اللحظة الأخيرة، قبل حوالي خمسمائة متر من المحطة، هل كذب علي (القذِر) إذن؟".

بدا فجأة، أن بورون فهم دوره في هذا. اقترب بسرعة من عامل التحويل الذي طوى العتلة، وأعاد غطاء الصمام، ثم غير لون إشارة المرور إلى الأخضر، يجب عليه، وبأي ثمن، أن يقتلع ذلك الرجل من عند مفتاح التحويل، ويجبره على ترك موقعه.

أعطى زملاؤه، في تلك الأثناء الإشارة للانطلاق، وابتداءً من نهاية القطار راحت كلمة "انطلاق" تنتقل من فم إلى آخر.

"لحظة، انتظروا!" صاح بورون.

"سيدي عامل التحويل" أخفضَ بورون صوته وتوجه بحديثه إلى الموظف الذي كان يقف بوضعية الاستعداد "هناك عند غرفة التحويل، أرى أحدهم يتسكع".
اضطرب عامل التحويل، وركز بصره في اتجاه البيت القرميدي الصغير.
"بسرعة" قال بورون بمكر" "تحرك أيها السيد "من مكانك قبل أن يبعثر البكرات، ويعطل الأجهزة!"
"انطلاق، انطلاق" تعالت أصوات المفتشين المتحرقة.
"انتظروا، لأجل مائة شيطان!".
سيطر صوت بورون تماماً على العامل، فنفذ الأمر مندفعاً نحو غرفة التحويل.
استغل بورون تلك اللحظة، فالتقط عتلة الصمام، وربط السكة، من جديد بالمسار الأول.
تم الأمر بسرعة وصمت، دون أن ينتبه أحد.
"انطلاق" صاح مختفياً في الظلمة.
تحرك القطار بسرعة ليعوض التأخير، وبعد لحظة، دخلت آخر عربة فيه في عمق العتمة مخلفة وراءها امتداد ضوء المنارة الأحمر الطويل.
عاد العامل المنهك، بعد قليل، مسرعاً من غرفة التحويل، نظر بإمعان إلى وضعية الصمام، فبدا أن شيئاً ما لم يعجبه، رفع الصفارة إلى شفتيه وأطلق صفرة ثلاثية يائسة.
تأخر الوقت!
تعالى في الهواء، من ناحية المحطة، صوت انفجار مرعب، بعيد، مكتوم، ثم تلته جلبة واهتياج وغمغمة وندب وبكاء جهنمي تشابك مع ضجيج صليل السلاسل وقرقعة الإطارات المحطمة وطقطقة العربات التي انسحقت بلا رحمة.
"تصادم" همست شفتان مبيضتان "تصادم".

الهوامش

(1) المشكال: أداة تحتوي على قطع متحركة من الزجاج الملون، ما إن تتغير أوضاعها حتى تعكس مجموعة لا نهاية لها من الأشكال الهندسية المختلفة الألوان/ قاموس المورد، دار العلم للملايين/ بيروت 1999.

(2) الشّمرة أو الشمار أو الشمر: اسمه العلمي (فونيكيو فولجار)، تستعمل أوراقه وبذوره العطرية في إكساب الخبز والمشروبات نكهة طيبة، لها رائحة العرقسوس، وثمة نوع قاعدة ساقه بصلية تؤكل كالخرشوف. الموسوعة العربية الميسرة والموسعة، الجزء الخامس، مؤسسة التاريخ العربي،
بيروت 2001.

ستيفان غرابينسكي: **قاص وروائي بولوني ولد في 1887/5/25 في كامينونكا ستر وميووفا) على نهر (بوغ) لأب قاض وأم معلمة للعزف على البيانو. درس الأدب البولوني واللغات القديمة. تنقل بين بولونيا والنمسا وإيطاليا ورومانيا. توفي في 1936/11/12.**

من مجموعاته القصصية:

- **على قمم الورود /1918/.**
- **روح الحركة /1919/.**
- **الجمعة المجنونة /1920/**
- **كتاب النار /1922/**

من رواياته:

- **السالاماندر /1924/**
- **الدير والبحر /1028/**
- **جزيرة ايتونغو /1936/**



صندوق التمني

بقلم: سيلفيا بلاث
ت: د. إيمان الغفري

نبذة عن الشاعرة والكاتبة سيلفيا بلاث:

ولدت الشاعرة والكاتبة سيلفيا بلاث في بوسطن بولاية ماساشوستس في السابع والعشرين من شهر تشرين الأول عام 1932، لأب من أصل ألماني وأم من أبوين نمساويين. كان والدها يعمل برفسورا في علم الحشرات بجامعة بوسطن حيث التقى زوجته أوريليا التي كانت تحضر لنيل شهادة الماجستير في الجامعة، فتزوجها رغم أنه يكبرها بعشرين عاماً، وقد تركزت معظم اهتمامات زوجته الشابة على تلبية متطلباته الخاصة ومتطلبات عمله، ونظراً لكونها طالبته التي تصغره كثيراً في السن، فقد كانت زوجة متفانية ومطيعة، وقدمت لابنتها سيلفيا نمطاً من أنماط خضوع المرأة في إطار الزواج، رغم أنها كانت تجد بأنه من الصعب عليها أن تلغي شخصيتها كما أراد لها زوجها، لكنها أدركت بأنها إذا أرادت المحافظة على جو هادىء ومسالم في المنزل وتجنباً للمشاكل، عليها أن تصبح أكثر خنوعاً مع أن ذلك كان ضد طبيعتها، أما سيلفيا فكانت طالبة لامعة ومميزة دراسياً، ففي السابعة من عمرها، نشرت أول قصيدة لها في جريدة محلية.

واستمرت في تفوقها في المدرسة الثانوية حيث قررت لنفسها أن تكون كاتبة محترفة، وحصلت على منحة دراسية كاملة لكلية سميث وهي أكثر الكليات مكانة في أمريكا. وفي عام 1953 بنهاية سنتها الثالثة في كلية سميث فازت بجائزة تتضمن العمل في الصيف في مجلة النساء في نيويورك وهي "مادموزيل". عندما عادت إلى المنزل، وجدت بأنها لم تحقق الترتيب المتوقع لها في منهاج الكتابة، فعانت من الاكتئاب ثم حاولت الانتحار، ولكن تم إنقاذها في اللحظات الأخيرة. في عام 1954 عادت إلى الكلية وتخرجت فيها بمرتبة الشرف، وحصلت على منحة فولبرايت التي مكنتها من الالتحاق بجامعة كامبريدج لدراسة الأدب الإنجليزي، وهناك التقت بالشاعر تد هيوز، ووقعت بحبه، وتزوجته عام 1956. وقد بدت العلاقة في أولها قوية، علاقة شراكة أدبية مثمرة استفاد فيها كل منهما من الآخر، حيث قامت بلاث بطباعة أعمال هيوز وتوزيعها على دور النشر، أما زوجها فقد عمل على تشجيعها لتأكيد هويتها الشعرية المستقلة في الكتابة. في خريف عام 1957، عادت بلاث إلى أمريكا مع هيوز الذي عمل محاضراً في كلية سميث، بينما حاضرت بلاث في جامعة ماساشوستس، وكانت أستاذة ناجحة ومحبوبة ومخلصة وحية الضمير، لكنها مثل العديد من الكتاب، وجدت أن التدريس سرق منها الطاقة العصبية المطلوبة للكتابة. فتركت التدريس وكرست وقتها لكتابة الشعر. ونظراً لأن زوجها لم يتمكن من الاستقرار في أمريكا، عادت معه عام 1960 إلى إنجلترا، حيث أنجبت ابنتها فريدة ربيكا في نفس العام وكانت أما متحمسة ومحبة ولكنها في تلك السنوات من حياتها عانت من الضغط العصبي والمرض، ومع ولادة ابنها نيكولاس عام 1962، إنهار زواجها، بعد أن فرض عليها أن تصبح مجرد زوجة وأم تعيش في ظل زوجها وهذا ما رفضته بشدة، وعبّرت عن ذلك بكتاباتها ومذكراتها ويومياتها ورسائلها لأمها التي أكدت فيها صعوبة الجمع بين الأمومة والأعباء المنزلية المفروضة على المرأة من جهة وكتابة الشعر والإبداع الأدبي من جهة أخرى.

في عام 1962 بدأ زوجها بإقامة علاقة عاطفية مع زوجة أحد الشعراء، وأخفى الأمر عن زوجته التي اكتشفت خداعه وخيانته لها، فقررت بعد شهرين الذهاب للعيش في لندن، حيث استأجرت شقة في الضواحي وكانت سعيدة بحياتها الجديدة هناك، لكنها بدأت تعاني من تربية أطفالها ومعاناتهم الصحية من مناخ بريطانية البارد. فقد افتقر بيتها في بريطانيا للتدفئة المركزية وللرفاهية الموجودة في أمريكا، وهذا ما سبب لها مزيداً من الحزن والألم لتركها وطنها. لكنها وسط ذلك كله، كتبت أجمل قصائدها وأفضلها، فكانت تستيقظ في الساعة الرابعة صباحاً لتكتب قبل موعد استيقاظ أطفالها. بدأت تكتب بسرعة وحرية متجاهلة الرأي العام مطلقة العنان لمشاعرها الذاتية، فأصبح خطابها الشخصي عاماً، وتميزت قصائدها الأخيرة بالنبرة الاعترافية وبحضور حي للأنا بعد أن كانت تكتب وهي تضع رأي القراء نصب عينيها. وفي عام 1963 انتحرت سيلفيا بلاث بالغاز، وكانت ما تزال في الثلاثين من عمرها، تاركة وراءها مجموعات عديدة من الشعر والقصص القصيرة وروايتين، واحدة لم تكتمل، بالإضافة إلى مذكراتها ورسائلها التي يمكن من خلالها معرفة تاريخ بلاث الشخصي والنفسي ومعاناتها

الحقيقية. وعد بعض النقاد زوجها مسؤولاً عن انتحارها المبكر، خصوصاً بعد انتحار عشيقته التي أصبحت زوجته الثانية بعد بلاث بالغاز أيضاً. ومن المثير للجدل أن زوجها قد عمل بعد موت بلاث على التخلص من بعض أعمالها التي وجد أنها قد تمس بسمعته الشخصية وبأولادها في المستقبل، ما تزال بعض أعمالها محفوظة في مكتبة كلية سميث لتنشر عام 2013.

ومن الواضح أن انتحار بلاث في سن مبكرة قد أثار جدلاً كثيراً، ووجه الانتباه إلى معاناة النساء في عالم يصوغ الرجال قوانينه، وأظهر التأثير المدمر للأدوار النوعية المفروضة على النساء مثل العناية بالبيت ورعاية الأطفال، تلك الواجبات التي تحّد من القدرة على الإبداع وتحقيق الذات عند النساء. واعتبر انتحار بلاث رفضاً وتحدياً للأعباء الاجتماعية المفروضة على المرأة، ورأت إحدى الناقدات أن بلاث من أوائل الشاعرات اللواتي تنبأن بمولد النسوية. فمع مولد الحركة النسائية في أوائل السبعينات، بدأت الناقدات بالتركيز على وعي الشاعرة والكاتبة النسوي بخصوص البنية الأبوية للمجتمع وللأسرة. وتشير بلاث في قصتها القصيرة هذه بعنوان "صندوق التمني"، إلى أزمة تأكيد الهوية الشخصية والصعوبات التي تواجهها المرأة المبدعة التي لا تستطيع أن تحلم أحلاماً كبيرة متنوعة، وهي سجينة عالم ذكوري يفرض قيوداً متينة لا على حركتها فحسب، بل على أحلامها وآمالها التي ينبغي ألا تتجاوز إطار الزواج والمنزل الذي يقضي على خيالها الخصب الذي طالما كانت تتمتع به في طفولتها، فهي لا ترى أمامها سوى الكراسي والطاولات، ولذلك فأحلامها اليومية لا تتجاوز حدود المنزل، بعكس زوجها الذي ينتقل يومياً مما يساعده على أن يحلم أحلاماً كبيرة خصبة حيوية وملونة، يرى في البيت أمامه ملهمة رائعة تستمتع له، لكن زوجته بالمقابل لا تجد لنفسها أي مصدر للإلهام، فأحلامها الخاصة لا تعني زوجها بأي حال، وما عليها سوى أن تقضي حياتها لتسمع ما يقال لها. وفي هذه القصة تنقل الشاعرة بشكل رمزي صوراً من حياتها الخاصة، عندما قضى الزواج على أحلامها الكبيرة وطموحاتها، فقد كرست حياتها لخدمة أهداف زوجها متناسية هويتها وكيانها وأحلامها إرضاء لزوجها وللمجتمع الذي يضع نجاح الرجل في المقام الأول ولو على حساب جهود النساء. اختفى صندوق التمني الذي كانت تراه في طفولتها ليحقق لها أمنياتها أو ربما سرق، ولم تعد تذكر كيف ولماذا. كانت أحلامها ملونة رائعة تحلق فيها بحواسها كافة، لكنها الآن أصبحت مجرد كوابيس قاتمة. وترمز بلاث في هذه القصة إلى معاناة المرأة المبدعة والحالمة في عالم يحرر الرجال ويسمح لهم بتحقيق أمنياتهم، بينما يكبل النساء ويفرض على أحلامهن قيوداً صارمة، فينتهي بهن المطاف بأن يفقدن أحلامهن وخيالهن الخصب إلى الأبد ولا يجدن لهن مكاناً في عالم الفن والأدب والإبداع.

** * **

صندوق التمني

وأخيراً أدركت آغنيس هيغنر إدراكاً قاطعاً وواضحاً لدرجة كبيرة سبب ذلك التعبير المبتهج والغائب الذهن المرتسم على محيا زوجها هارولد عند تناوله عصير البرتقال والبيض المخفوق في الصباح.
"حسناً"، تنشقت آغنيس وهي تفرش مربى الخوخ الأرجواني الداكن على قطعة التوست بضربات حقودة من سكين الزبدة. "بماذا حلمت الليلة الماضية؟".
"كنت أتذكر لتوي"، قال هارولد، وهو ما يزال يحدق بنظرة ضبابية شديدة السعادة عبر شكل زوجته الحقيقي والجذاب جداً (متوردة الخدين وشقراء كالزغب كما هي دائماً في ذلك الصباح المبكر من شهر أيلول سبتمبر، وهي مرتدية البنوار الفضفاض المزين برسومات غصينات ورد)، "تلك المخطوطات كنت أناقشها مع وليام بليك".
"لكن"، اعترضت آغنيس، محاولة بصعوبة إخفاء غيظها، "كيف عرفت بأنه كان وليام بليك؟" بدا هارولد مندهشاً. "لماذا، من الصور، طبعاً".

وماذا يمكن لآغنيس أن تقول حول ذلك؟ استكانت محترقة بصمت مع قهوتها، وهي تصارع الغيرة الغريبة التي بدأت تعشعش فيها مثل سرطان مظلم خبيث منذ ليلة زفافهما أي قبل ثلاثة أشهر فقط، عندما اكتشفت أحلام هارولد في تلك الليلة الأولى من شهر عسلهما، في الساعات القليلة الأولى من الصباح، أجفل هارولد آغنيس من نوم عميق لا حلم فيه بحركة عنيفة متشجنة بأكمل ذراعه اليمنى لبرهة فزعت آغنيس فهزت هارولد وأيقظته لتسأله بنبرات أمومية حانية عن الأمر، إذ اعتقدت بأنه كان يصارع صراعاً عنيفاً في كابوس. ليس هارولد. "كنت أهم بعزف "كونشيرتو الإمبراطور"، أوضح لها بنعاس. "لابد أنني كنت أرفع ذراعي للوتر الأول عندما أيقظتني".
الآن في مستهل زواجهما، كانت أحلام هارولد الحيوية مسلية لآغنيس. ففي كل صباح كانت تسأل هارولد عما حلم خلال الليل، وكان يخبرها عن تفاصيل غنية ودقيقة وكأنه يصف حدثاً ما حقيقياً ومهماً.
"لقد جرى تعريفي على تجمع من الشعراء الأمريكيين في مكتبة الكونغرس"، كان ينقل الخبر بتلذذ مضيفاً إليه نكهة لذيذة". كان وليام كارولس وليامز هناك مرتدياً معطفاً كبيراً خشناً، وذلك الشخص الذي يكتب عن نانتكت، وظهر روبنسون جيفرز وكأنه أمريكي هندي، بنفس الطريقة التي يظهر فيها في كتاب المقتطفات الأدبية المختارة، ومن ثم جاء روبرت فروست وهو يقود سيارة صالون وقال شيئاً ظريفاً وذكياً أضحكني "أو أني" رأيت صحراء جميلة كلها بالأحمر والقرمزي، وكل ذرة رمل فيها كأنها ياقوتة حمراء أو زرقاء تبعث ضوءاً. كان نمر أبيض مرقط ببقع ذهبية واقفاً فوق هذا الجدول الأزرق اللامع، ذراعاه الخلفيتان على ضفة، وذراعاه الأماميتان على الضفة الأخرى، وقافلة من النمل الأحمر كانت تعبر الجدول فوق النمر، صعوداً على ذيله، وعلى طول ظهره، بين عينيه، ونزولاً إلى الجهة الأخرى".

لم تكن أحلام هارولد إلا أعمالاً فنية متفحصة في أدق التفاصيل، لا يمكن الإنكار بأنه بالنسبة لمحاسب قانون ذي تعليم أدبي واضح (فهو يقرأ أي تي أيه هوفمان وكافكا والأبراج الشهرية بدلاً من الجريدة اليومية في المجلة الخاصة بالمتنقلين اليوميين)، فإن هارولد يمتلك خيالاً خصباً ملوناً وسريعاً بشكل مدهش. لكن تدريجياً، بدأت عادة هارولد الغريبة بقبول أحلامه وكأنها، حقاً، جزء لا يتجزأ من تجربته في اليقظة التي بدأت تغيظ آغنيس، شعرت بأنها مهملة، بدا وكأن هارولد يقضي ثلث حياته بين المشاهير، والمخلوقات الأسطورية الخرافية في عالم مبهج وجدت آغنيس نفسها منفية عنها دوماً وأبداً، ما عدا سماع ما يقال.

عندما مرت الأسابيع، بدأت آغنيس تفكر ملياً، رغم أنها رفضت أن تشير بذلك لهارولد، فإن أحلامها عندما تحلم (وذلك وللأسف كان نادر الحدوث وغير كاف) أرعبتها: مناظر طبيعية قاتمة ومتوهجة

مسكونة بأشخاص لهم هيئات مشوّومة وغير محددة الملامح، لم تستطع مطلقاً تذكر تلك الكوابيس بالتفصيل، بل إنها نسيت أشكالها حتى عندما كانت تناضل لتنهض محتفظة فقط بالإحساس الحاد بجوها الخانق والمشحون بالعواصف، ذلك الإحساس الثقيل القابض للصدر الذي سيسكنها خلال اليوم التالي. شعرت آغنس بالخجل من أن تذكر لهارولد أحاسيس الرعب المتفرقة هذه خوفاً من أن تنعكس عليها بشكل سلبي يحط من شأن قدراتها الخاصة على التخيل إن أحلامها على ندرتها وتباعد فترات حدوثها ـ بدت مبتذلة جداً ومملة جداً بالمقارنة مع الفخامة الملكية والبهاء الباروكي الزخرفي لأحلام هارولد. كيف ستقول لـه بكل بساطة، وعلى سبيل المثال: "كنت أسقط"، أو "أمي ماتت وأنا كنت حزينة جداً": أو: "إن شيئاً ما كان يلاحقني ولم أستطع الجري"؟ الحقيقة الواضحة التي أدركتها آغنيس بغصة حسد بأن حياتها في الأحلام ستجعل أكثر المحللين النفسيين مجاملة يكبت تثاؤباً.

أين؟ استغرقت آغنيس في التفكير بتوق حزين، أين ولت تلك الأيام ـ أيام الطفولة الخصبة عندما كانت تؤمن بالجنيات؟ وقتها، على الأقل، لم يكن أبداً نومها بدون حلم، ولم تكن أحلامها مملة وبشعة، ففي عامها السابع، تذكرت بتوق حزين بأنها حلمت بأرض صندوق التمني فوق السحاب حيث تنمو صناديق التمني على أشجار، تشبه كثيراً طاحن القهوة، تختارين صندوقاً تديرين القبضة تسع مرات بينما تهمسين أمنيتك في ذلك الثقب الصغير بالجانب، وتتحقق الأمنية. في مرة ثانية، حلمت بأنها وجدت ثلاث شفرات عشب سحرية تنمو قرب صندوق البريد عند نهاية الشارع: كانت الشفرات تلمع مثل أشرطة زينة عيد الميلاد المبهرجة، واحدة حمراء، وثانية زرقاء، وثالثة فضية بل وحتى في حلم آخر، وقفت هي وأخوها الصغير أمام منزل دودي نيلسون المسقوف بألواح بيضاء وهما ببذلات الثلج، بينما شقت الجذور الكثيرة المعقودة لشجرة "القيقب" طريقها متلوية كالأفعى في الأرض البنية الصلبة، كانت ترتدي قفازاً صوفياً لا أصابع لـه ومقلماً بالأحمر والأبيض، وفجأة عندما فتحت كف يدها المضمومة، بدأت السماء تثلج علكة زرقاء تركوازية من السلفا المضادة للبكتريا. ولكن ذلك كان تقريباً القدر الذي تذكرته آغنيس من الأحلام اللامتناهية والأكثر إبداعاً لأيام طفولتها.
في أي عمر لها طردتها تلك العوالم ـ عوالم الأحلام المحسنة المرسومة بالألوان؟ ولأي سبب؟

وفي تلك الأثناء، تابع هارولد وبلا كلل أو ملل سرد أحلامه عند الفطور، في وقت عصيب وسيء الطالع من حياة هارولد مرة وقبل لقائه بآغنيس، حلم هارولد بأن ثعلباً أحمر ركض عبر مطبخه، وهو محروق بشكل مؤلم، فراؤه متفحم بالسواد، وهو ينزف من جروح عديدة، فيما بعد، اسر لها هارولد في وقت أحسن طالعاً، وذلك بعد زواجه من آغنيس بفترة وجيزة، بأن الثعلب الأحمر قد ظهر مرة ثانية، وقد شفي بأعجوبة، وظهر بفراء مزهر، ليقدم لهارولد زجاجة من مشروب "كونياك" الأسود الدائم، كان هارولد مولعاً بشكل خاص بأحلامه عن الثعلب، فقد تكررت مراراً، كما تكرر وبشكل ملحوظ حلمه عن السمكة العملاقة. "كانت ـ هنالك هذه البركة"، أخبر هارولد آغنيس في صباح يوم خانق من شهر آب، "حيث اعتدت أنا وابن خالتي آلبرت الصيد، وقد صدت أكبر سمكة نهرية يمكن أن تتخيليها، من المؤكد أنها كانت جد الجد الأكبر لجميع بقية السمكات، سحبت وسحبت وسحبت، واستمرت السمكة بالخروج من تلك البركة".

"مرة"، ردت آغنيس مقطبة لجبينها وهي تقلب السكر في قهوتها السوداء، "عندما كنت صغيرة حلمت بسوبرمان وكان كله بالألوان الطبيعية، فقد كان مرتدياً اللون الأزرق، مع عباءة حمراء وشعر أسود، كان وسيماً كأمير وقد ذهبت لأطير معه في الهواء ـ كان بإمكاني أن أشعر بالريح تصفر، والدموع تنهمر متطايرة من عيني، طرنا فوق آلاباما، عرفت بأنها آلاباما لأن الأرض كانت تبدو مثل خريطة، مكتوب عليها "آلاباما" بأحرف مطبعية كبيرة مخططة على الجبال الخضراء الكبيرة".

كان هارولد متأثراً بوضوح، ثم سألها "بماذا حلمت الليلة الماضية؟" كانت نبرة هارولد شبه نادمة: ففي الحقيقة، شغلته حياته في الأحلام كثيراً لدرجة أنه وبكل صراحة لم يفكر يوماً بأن يقوم بدور المستمع

الذي يتحرى عن أحلام زوجته. نظر إلى محياها الجميل المضطرب باهتمام جديد من نوعه: كانت آغنيس، توقف هارولد ليلاحظ وربما للمرة الأولى منذ الأيام الأولى لزواجها، كانت وعلى نحو عجيب منظراً خلاباً جداً أمام طاولة الفطور.

وللوهلة الأولى، ارتبكت آغنيس من سؤال هارولد المقصود، فقد مرت منذ زمن بعيد بمرحلة فكرت فيها جدياً بإخفاء نسخة من كتابات فرويد عن الأحلام في خزانتها وبتحصين نفسها بحكاية أحلام تنقلها بشكل غير مباشر لتستحوذ على اهتمام هارولد كل صباح، الآن، تطرح التكتم جانباً رامية إياه أدراج الرياح، لتقرر يائسة أن تعترف بمشكلتها.

"لا أحلم بشيء"، اعترفت آغنيس بنبرات ضعيفة ومأساوية. "لم أعد أحلم بشيء".

بدا هارولد مهتماً بوضوح. "ربما" قال مواسيا إياها. "ربما لا تستخدمين قدراتك على التخيل بشكل كاف، يجب أن تتمرني، حاولي إغلاق عينيك".

أغلقت آغنيس عينيها.

"الآن" سألها هارولد بتفاؤل، "ماذا ترين؟"

ارتعبت آغنيس فهي لم تر شيئاً. "لا شيء"، قالتها بصوت متهدج "لا شيء سوى نوع من الغشاوة".

"حسناً"، قال هارولد بنشاط وسرعة مقتبساً أسلوب طبيب يتعامل مع مرض رغم أنه خطير، إلا أنه غير مميت بالضرورة، "تخيلي قدحاً".

"ما نوع القدح؟" توسلت مناشدة.

"هذا يعود ذلك"، قال هارولد. "صفيه أنت لي".

العينان لا تزالان مغلقتين، عندما بحثت آغنيس بشدة في أعماق رأسها، تمكنت بجهد جهيد من أن تستحضر قدحاً فضياً مبهماً يترقرق ويتأرجح في مكان ما في المناطق السديمية خلف عقلها، وهو يومض مرتعشاً وكأنه في أية لحظة يمكن أن ينطفىء مثل شمعة.

"إنه فضي، من شبه المؤكد وله قبضتان اثنتان".

"جيد الآن تخيلي مشهداً منحوتاً عليه".

فرضت آغنيس صورة أيل الرّنة على القدح، وزخرفت حوله على الفضة أوراق عنب محفورة بخطوط عريضة نافرة من الداخل، إنه أيل الرّنة في أكليل من أوراق العنب".

"ما لون المشهد؟" كان هارولد كما تصورت آغنيس بلا رحمة.

"أخضر"، كذبت آغنيس، بينما هي تطلي أوراق العنب بسرعة، "أوراق العنب خضراء، والسماء سوداء" ـ كانت نوعاً ما فخورة بهذه الضربة الأصلية الألمعية. "ولون الأيل زعفراني أحمر منقط بالأبيض".

"حسناً جداً، الآن اصقلي القدح بأكمله ليصبح لماعاً جداً".

صقلت آغنيس القدح المتخيل، وهي تشعر بأنها غشاشة. "لكنه في رأسي"، قالت بارتياب فاتحة عينيها.

"أرى كل شيء خلف رأسي. أهناك ترى أحلامك؟"

"لماذا؟ لا". قال هارولد محتاراً. "أرى أحلامي أمام أجفاني، كما في شاشة سينما، إنها تأتي فحسب، أنا لا يد لي بها. كما الآن، أغلق عينيه، "أرى هذه التيجان البراقة تأتي وتذهب معلقة على شجرة صفصاف كبيرة".

صمتت آغنيس متجهمة.

"ستكونين على ما يرام"، حاول هارولد تشجيعها مداعباً.

"كل يوم حاولي التمرن على تخيل أشياء مختلفة مثلما علمتك".

جعلت آغنيس الموضوع يسقط من اعتبارها، بينما كان هارولد بعيداً في العمل، بدأت فجأة تقرأ كثيراً، فالقراءة جعلت عقلها مليئاً بالصور، وأخذت وكأنها مصابة بنوع من الهستريا النهمة ـ تلتهم الروايات ومجلات النساء والجرائد وحتى أيضاً النوادر في كتابها "متعة الطبخ"، قرأت نشرات السفر والمنشورات الدورية للأجهزة المنزلية مثل كاتالوج المجفف (روباك)، والتعليمات على علب الصابون

المبشور، وهوامش الكتب المسجلة على الغلاف الورقي ـ أي شيء يبعدها عن مواجهة الفراغ الفاغر فاه في رأسها، ذلك الفراغ الذي جعلها هارولد واعية به وبألم، لكنها حالما رفعت عينيها عن المادة المطبوعة بين يديها، بدا وكأن عالماً يحميها قد انطفأ.

إن واقع الأشياء المحيطة بها والمكتفية بذاتها واللامتغيرة بدأ يكدر صفو آغنيس، وبفزع غيور، شملت آغنيس بحملقتها المصعوقة وشبه المشلولة السجادة الشرقية وورق الحائط الأزرق وحيوانات التنين المطلية بالذهب على المزهرية الصينية الموضوعة فوق رف المدفأة، وتصميم النقوش المستديرة الزرقاء والذهبية للأريكة المنجدة التي كانت تجلس عليها. شعرت بالاختناق، وبأن هذه الأغراض بوجودها الضخم العملي الذي يهدد على نحو ما أعمق وأكثر الجذور خصوصية في كيانها الفاني قد كتمت على أنفاسها. فهارولد كما تعلم تماماً لا يحتمل مثل هذا الهراء المتبجح عن الطاولات والكراسي، فإذا لم يعجبه المشهد الذي بين يديه، إذا ما سبب لـه الضجر، فإنه سيغيره ليناسب خياله، وإذا ما وجدت آغنيس التي تنوح في هلوسة ناعمة أخطبوطاً ينزلق زاحفاً نحوها عبر الأرضية، وهو مزين بأشكال برتقالية وقرمزية تستحق الإطراء، فإنها ستباركه، ستفعل أي شيء لتثبت بأن قواها التي تشكل تخيلاتها لم تَضِع بشكل لا يمكن استردادها، وبأن عينها لم تكن مجرد عدسة كاميرا مفتوحة تسجل الظواهر المحيطة وتتركها هكذا. "الوردة" وجدت نفسها تردد على نحو مكتوم مثل نشيد دفن جنائزي،
"هي وردة
هي وردة...".

في صباح يوم ما بينما كانت آغنيس تقرأ رواية أدركت فجأة ولفزعها الشديد بأن عينيها قد مسحتا خمس صفحات دون أن تستوعب معنى كلمة واحدة، حاولت ثانية، لكن الحروف تفرقت، متلوية مثل أفاع سوداء صغيرة مؤذية تنسل عبر الصفحة بنوع من لغة رطنة لها فحيح أفاع ولا يمكن ترجمتها. عندئذ بدأت آغنيس تحضر الأفلام حول الزاوية بانتظام كل مساء، لم يكن ليهمها فيما إذا كان قد سبق لها مشاهدة نفس الفيلم الطويل عدة مرات من قبل، فالمنظار المتدفق للأشكال المتغيرة أمام عينيها قد هدهدتها في غفوة إيقاعية، والأصوات التي تتحدث رموزاً مشفرة مهدئة وغير مفهومة طردت الصمت المطبق في رأسها. في النهاية، بفضل كثير من التملق، أقنعت آغنيس هارولد بشراء جهاز تلفزيون بالتقسيط، كان هذا أفضل بكثير من الأفلام، فقد كان بإمكانها أن تشرب مشروب "الشيري" بينما تشاهد التلفزيون خلال الأمسيات الطويلة في تلك الأيام الأخيرة، عندما كانت آغنيس تستقبل هارولد عند عودته إلى المنزل كل مساء، وجدت بشيء من الرضى الخبيث بأن وجه هارولد قد تغبش أمام نظرتها المحملقة، فأصبح بإمكانها أن تغير من ملامحه بإرادتها في بعض الأحيان، أعطته مظهر البازلاء الخضراء، وأحياناً أخرى مظهر الخزامى، وأحياناً أنفاً إغريقياً، وأحياناً أنف نسر.

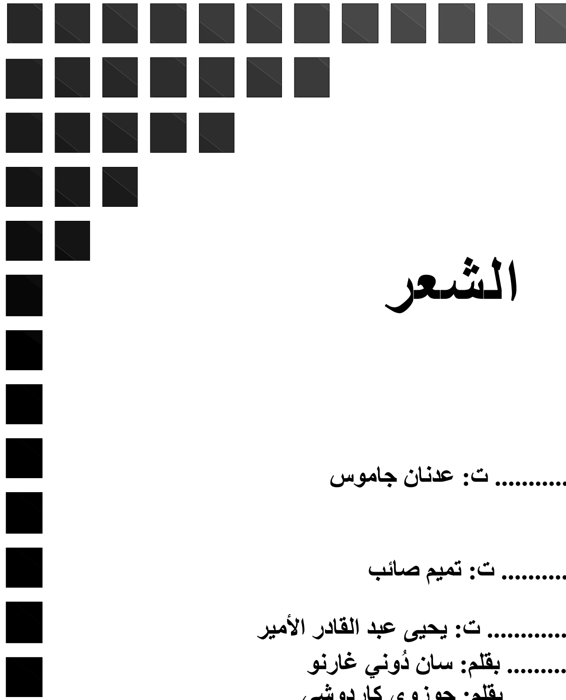
"لكني أحب نبيذ الشيري" قالت آغنيس لهارولد بعناد عندما أصبحت أمسيات الشرب الخاصة بها واضحة حتى أمام عينيه بشكل كاف لجعلها تنام، وحيث أنها لم تكن ثملة بشكل حاد، إذ يزول بشكل تدريجي التشوش التخيلي الذي يسببه الشيري، لذلك كانت ترقد متيبسة وهي تلوي أصابعها في مفارش السرير مثل جوارح طير عصبية، وذلك بعد فترة طويلة من نوم هارولد الذي يتنفس بسلام وانتظام، وهو في وسط مغامرة ما فريدة ورائعة، رقدت آغنيس وهي صاحية تماماً ليلة تلو ليلة. والأسوأ من ذلك أنها لم تعد تشعر بالتعب وبالنهاية، هاجمها إدراك واضح وكئيب بما يحصل، فستائر النوم والظلام المنعش والمسبب للنسيان التي تفصل كل يوم عن اليوم الذي سبقه وعن اليوم الذي سيأتي بعده، تلك الستائر قد رفعت عن آغنيس للأبد، وبغير رجعة رأت منظراً لا يحتمل من أيام وليال بلا رؤية أو تخيل تمتد بلا انقطاع أمامها، وعقلها محكوم عليه بفراغ كامل، دون أية صورة خاصة لتردأ عنها الهجوم الساحق للطاولات والكراسي المزهرة والمستقلة بذاتها، فكرت آغنيس ملياً وبقرف ضجر، ربما تعيش لعمر المئة فجميع النساء في عائلتها عشن عمراً مديداً.

حاول الدكتور ماركوس، طبيب عائلة هيغنر بإسلوبه المرح أن يطمئن آغنيس حول شكاويها من الأرق بأنها "ليست أكثر من مجرد توتر عصبي، هذا كل ما في الأمر، خذي واحدة من هذه الكبسولات عند الليل لفترة وأنظري كيف ستنامين".

لم تسأل آغنيس الطبيب فيما إذا كانت الحبوب ستعطيها أحلاماً، فوضعت علبة الدواء التي تحتوي على خمسين حبة في حقيبة يدها، واستقلت الباص عائدة إلى البيت.

بعد يومين، في الجمعة الأخيرة من شهر أيلول، عندما عاد هارولد من عمله (كان قد أغلق عينيه طوال رحلة القطار التي تستغرق ساعة إلى البيت مفتعلاً النوم لكنه في الواقع كان مسافراً في رحلة بحرية على مركب شراعي عربي كرزي اللون يبحر فوق نهر وضاء حيث بدت أفيال بيضاء بأحجام كبيرة تتريض عبر السطح الكريستالي للماء تحت ظل الأبراج المغربية المزينة بزجاج ملون بكل الألوان)، وجد آغنيس مستلقية على الأريكة في غرفة الجلوس مرتدية ثوبها الحريري المصنوع من الاستبرق الزمردي الراقي كطراز الأميرة المفضل لديها للمساء، وهي شاحبة وفاتنة مثل زنبقة مرمية، العينان مغلقتان، علبة دواء فارغة وكوب ماء مقلوب على السجادة بجانبها، كانت ملامحها الساكنة قد انعقدت متجمدة في ابتسامة نصر صغيرة خفية، كما لو أنها في بلد بعيد لا يصل إليه الرجال القابلون للفناء، ترقص أخيراً رقصة الفالس مع أمير أحلامها الأولى ذي العباءة الحمراء الداكنة.





الشعر



من الشعر العصيّ

فيودور تيوتشيف

ت: عدنان جاموس

تمهيد وتعريف:

ربما بدا أن الأمر ينطوي على مفارقة مستهجنة إذا عرفنا أن المقصود في العنوان هو "الاستعصاء على الترجمة". إذ كيف نعترف بأن هذا الشعر "عصيّ على الترجمة" ثم نعمد بكل صفاقة إلى ترجمته؟! ولكن هل ثمة شعر يسلس قياده للترجمة طائعاً مذعناً، وشعر شموس يأبى أن ينتقل من حالته الأصلية إلى حالة أخرى إلاّ بعد مقاومة عنيفة لا تتيح لناقله امتلاك ناصيته إلاّ بعد أن يصبح هذا الشعر الحي جثة هامدة؟

إن قضية ترجمة الشعر: هل هي جائزة أم لا؟ وهل هي ممكنة أصلاً أم لا؟ قضية قديمة كما هو معروف، ولسنا هنا بصدد استعراض الآراء المؤيدة لترجمته والمعارضة لها والإشكالات التي يثيرها كل رأي، وخصوصاً اليوم، في ضوء المناهج النقدية الحديثة والنظريات المعاصرة التي تطمح إلى الكشف عن ماهية الفن والأدب وتنظر إلى القارئ على أنه مشارك في الإبداع وترى إلى النص على أنه عدد من النصوص يعادل عدد قرائه ومتلقيه.

ولذا سنكتفي هنا بالإشارة إلى السبب الذي يجعل من ترجمة أعمال شعراء من أمثال بوشكين وليرمونتوف وتيوتشيف ويسيينن مهمة تكاد تكون مستحيلة. والسبب في ذلك يعود، في المقام الأول، إلى أن إبداعات هؤلاء الشعراء وأمثالهم تصدر عن موهبة فطرية حقيقية وتجربة روحية غنية ومعاناة عميقة صادقة تجعل من أعمالهم كائنات حية متكاملة ومولودة في أحسن تقويم، حتى إذا ما فقدت أي عضو من أعضائها أو تعرضت لأي تغيير تشوهت وفقدت شيئاً من أصالتها أو تفردها بقدر يقل أو يزيد.

ألم يقل الجاحظ العظيم في حينه: "إن الشعر لا يُستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطّع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب منه...."؟ ثم قال أبو سليمان السجستاني من بعده إن "أكثر رونق الشعر ومائه يذهب عند النقل، وجلّ معانيه يتداخله الخلل عند تغيير ديباجته".

ولا يخفى أن الحديث هنا لا يدور حول "النظم" الرتيب المقيت، بل حول الشعر الموزون المقفى الذي يدهشك بمقدرة الشاعر على تطويع اللغة للتعبير عن أفكاره وعواطفه ومشاعره بسلاسة وعفوية دون أن يكون الوزن قيداً يحد من مقدرته على التعبير عما يريده بالضبط ودون أن تكون القافية عبئاً يجهد في أن يلصقها بآخر البيت كيفما كان، بل إن الإيقاع الذي ينشأ عن الوزن عندما يتناسب مع المعنى وينسجم مع جرس المفردات يصبح مصدر إعجاب وإدهاش، والقافية عندما تأتي كمولود طبيعي وكأن البيت قد "تمخض" عنها بعد أن حملها في أحشائه فجاءت ابنة شرعية لـه ولماً قبله، وعنصراً بنيوياً مكوِّناً في النسيج المتين الذي يحوكه الشاعر لا بد لها من أن تخلق انطباعاً مبهراً وعميقاً في نفس المتلقي يزيد من قوة شعوره بالجمال الفني.

إن ترجمة مثل هذا الشعر هي، فعلاً، مهمة مستحيلة التحقيق حتى وإن تولى تنفيذها شاعر موهوب، أما الأمثلة التي يوردونها عن ترجمات تضاهي الأصول أو تفوقها جمالاً في بعض الأحيان، فهي ليست ترجمات "مكافئة" بالمعنى الدقيق للكلمة، إذ إن الشاعر المترجم لا بد لـه في هذه الحالة من أن يزيد أو ينقص أو يحور، مستوحياً المغزى الجوهري الكامن في الأصل، كي يستطيع أن ينقل المعنى مع "الرونق" و"الديباجة"، أو كي ينقل معنىً مقارباً بـ"رونق" و"ديباجة" جديدين، أي أن يترجم بتصرف. فالترجمة المكافئة الدقيقة ـ وليس الحرفية طبعاً ـ لا تحتمل وجود "فاقد" أو "فائض"، إلاّ بمقدار ما تفرضه طبيعة اللغة الهدف. ولا يعني هذا دعوة إلى الانصراف عن نقل الشعر بتصرف، إذ إن هذا النقل يمكن أن ينتج أعمالاً إبداعية رائعة ذات كينونة مستقلة قائمة بذاتها وقيمة مكتفية بنفسها بصرف النظر عن قيمة الأصل، وإن كانت مستوحاة منه، كترجمة "رباعيات الخيام" التي أبدعتها ريشة أحمد رامي على سبيل المثال. ولكن في هذه الحالة يجب ألاّ يغيب عن البال أن هذه الترجمة لا تصلح لأن تكون أساساً لدراسة خصائص شعر "الخيام" وأسلوبه البلاغي وطريقته في استخدام الصور البيانية والمحسنات البديعية إلخ... كما أن هذا لا يعني أن من السهل ترجمة الشعر الذي يخلو من الوزن والقافية، فما من شاعر أو ناقد من أنصار هذا الاتجاه الشعري إلاّ ويرى أن الشعر الذي يكتبه أو يناصره

يستعيض عن الوزن "الرتيب الممل" والقافية "المقيِّدة" بالإيقاع "الحيّ المتناوب" والموسيقا "الداخلية" والقافية "الخفية"، دعك من الغموض الذي "يلازم" الشعر الحديث أو الحداثوي "ملازمة عضوية" إلخ... ولكن هذا موضوع آخر لا مجال للخوض فيه هنا، وحسبنا هنا أن نشير إلى أن شعر تيوتشيف "الموزون المقفى" يفقد عند الترجمة الكثير من مقوماته الجمالية حتى ليبدو في بعض الأحيان نثراً عادياً يعبر عن بعض أفكار الكاتب وهواجسه ونظرته إلى الكون. إذاً فلِمَ ترجمة مثل هذا الشعر العصي؟ والجواب باختصار هو: اختيار أهون الشرين. وبالفعل إذا ما خُيِّرتُ بين أن أظل، من جهة أولى، جاهلاً بما أبدعه شعراء العالم بدءاً من ملحمة جلجامش ووصولاً، وليس انتهاء، إلى أعمال الشعراء المعاصرين لأني لا أعرف اللغات التي كتبوا بها، وأن أتعرّف، من جهة أخرى، هذا الإبداع ولو محنطاً، بالعربية، لاخترت الأمر الثاني حتماً، على أن يكون من يتولى نقل هذه الكنوز إلى اللغة الهدف أهلاً لذلك حقاً: وجداناً، وشعوراً بالمسؤولية، وموهبة ومهارة فنية والتزاماً بالقواعد المعروفة: من اطلاع كامل على كل ما هو متاح للمعرفة من حياة الشاعر وثقافته وظروف عصره وخواص إبداعه ومكانته في تاريخ أدب بلاده، وبذل أقصى الجهد في تمثل تجربة الشاعر والدخول في إهابه وتقمص شخصيته مما يتيح لـه لا أن يفهم المعاني والمجازات التي يرمي إليها الشاعر فحسب، بل أن يستشف الإيحاءات والظلال والتلوينات الدقيقة الرهيفة التي لا تحتويها المعاجم، بل يولدها النسيج الشعري نفسه، وهذا كله أضعف الإيمان. فالإيمان لن يكتمل إلاّ بإبداع المكافئ لكل هذا في اللغة الهدف، مما يتطلب من المترجم أن يكون محيطاً بتراث أمته الشعري ومواكباً للحركة الشعرية وتطورها وكشوفها وتجديداتها الإبداعية في الشكل والمضمون واللغة، وأن يكون لديه حد أدنى من الموهبة يؤهله لاقتراف جريمة "الترجمة الشعرية" بأقل قدر من الخسائر في الأرواح والعتاد! ولكن هيهات!

وأياً كان الأمر فإن تعريف القارئ العربي بهذا الشاعر الذي يتمتع بمكانة مرموقة في أدب بلاده لن يكون نافلاً. فمن هو فيودور تيوتشيف؟

تيوتشيف (1803 - 1873) شاعر روسي ولد في أسرة نبيلة عريقة في قرية أوفستوغ بمقاطعة بريانسك. أنهى تعليمه الجامعي في قسم الآداب بجامعة موسكو وعُيّن في وزارة الخارجية، وعمل ضمن البعثة الدبلوماسية الروسية في ميونيخ (بافاريا) بين عامي 1822 - 1837 ثم في تورينو (إيطاليا) بين عامي 1837 - 1839. وعاد إلى وطنه في عام 1843)، بعد أن قضى في الخارج أكثر من عشرين عاماً. أنيطت به في عام 1848 وظيفة رقيب رئيس في وزارة الخارجية، وانتخب عام 1857 عضواً مراسلاً في أكاديمية العلوم. تولى في عام 1858 رئاسة هيئة الرقابة الأجنبية وظل في هذا المنصب حتى آخر أيامه. توفي إثر مرض في الخامس عشر من تموز (1873 ودفن في بطرسبورغ.

نشر تيوتشيف أولى مقطوعاته الشعرية الأصيلة عام 1821. وبعد سفره إلى الخارج راح يرسل ما يكتبه إلى أصدقائه في الوطن دون أن يَعُدّ نفسه شاعراً محترفاً. وبلغ نشاط تيوتشيف الإبداعي ذروته في أواخر الأربعينيات والنصف الأول من الخمسينيات. وقد أرسل من ميونيخ في ربيع عام 1936 إلى بطرسبورغ بضع عشرات من المقطوعات التي حظيت بإعجاب كل من الشاعرين: جوكوفسكي وفيازمسكي، أما بوشكين فقد بلغ إعجابه بها درجة جعلته يقرر نشر معظمها في مجلة "المعاصر" التي كان يصدرها، وقد اختار منها أربعاً وعشرين مقطوعة ونشرها في العددين الثالث والرابع من المجلة. وقد صدر ديوان تيوتشيف الأول في طبعة مستقلة عام 1854 فاشتهر اسمه في روسيا كلها. وصدر ديوانه الثاني والأخير في حياته عام 1868. وكثرت في السنوات الأخيرة من حياته الإبداعية أشعار المناسبات وازدادت وضوحاً النزعة المحافظة في آرائه السياسية.

تعرف تيوتشيف عام 1828 إلى الفيلسوف الألماني "شيلينغ" والشاعر الألماني "هاينيه" وترجم بعض أشعاره إلى الروسية، كما ترجم بعضاً من أشعار "غوته" و"راسين".

غلبت على شعر تيوتشيف سمة الغنائية ـ الفلسفية، إلاّ أن فلسفته كانت شعورية ـ تأملية أكثر منها عقلية ـ منطقية. فقد كان يؤمن بأن التفكير العقلاني ـ الصارم عاجز عن النفاذ إلى "أسرار" الكون. وأن هذه "الأسرار" لا تتكشف إلاّ للشعور المباشر والتأمل الروحي. فالعقل ينطلق ويحلق لمعرفة الحقيقة ولكنه "كمياه النافورة" لا يستطيع اختراق الأعالي، إذ ما إن يلامسها حتى يعود وينكفئ عاجزاً كما تعود مياه النافورة إلى الأرض من جديد. والفكرة التي تتلهف إلى الصعود نحو السماء تياراً متماسكاً محكوم عليها بأن تسقط إلى الأرض رذاذاً مبعثراً:

النافورة

انظر كيف تنبجس النافورة
متلألئة كسحابة حية؛
وكيف يتوهج في الشمس
ثم يتبعثر دخانُها البليل.
يصعد نحو السماء كالشعاع
يلامس العلاء المنشود
ثم يهبط إلى الأرض من جديد

محكوماً بقدره، غباراً بلون النار.
آه، يا ينبوع الفكرة الفانية!
أيها النبع الذي لا ينضب،
أي قانون عصي على الفهم
يجعلك تندفع بهذه القوة
وتثب بشوق نحو السماء
وأية يد قادرة خفية
تكسر شعاعك العنيد
وتلقي بك رذاذاً من الأعلى!

** * **

وقد كتب في أواسط الثلاثينيات عدداً من أجمل أشعاره تجلى فيها فهمه الطبيعة فهماً رومانتيكياً ـ مثالياً، وإيمانه بوحدة الوجود، وبأن الطبيعة كائن حي، ولكن حياتها معقدة ومتناقضة، ويجري فيها صراع دائم بين المظهر والجوهر، ففي أعماق الطبيعة يكمن كيان أزلي مظلم يسميه تيوتشيف "العماء" أو "الشواش" و"الهاوية". وهو يشكل جوهر الكون. أما المظهر فهو غلالة وضّاءة "موشاة بالذهب" تغشي الحياة من الخارج، إلا أنها قصيرة الأجل:

النهار والليل

على عالم الأرواح السري
فوق هذه الهاوية التي لا اسم لها
ألقت مشيئة الأرباب السامية
غلالة منسوجة من الذهب،
النهار ـ هو هذه الغلالة المتألقة
النهار الذي يحيي مخلوقات الأرض
ويشفي النفوس العليلة
إنه صديق الناس والآلهة!

ولكن هاهو النهار يكبو
والليل يقبل
ليهتك عن العالم الشقي الغلالة البهية
ويلقي بها بعيداً...
وانكشفت لنا الهاوية
بأهوالها ودياجيرها
وليس بيننا وبينها حواجز
أوَليس هذا ما يخيفنا من الليل!

وهنا يكتسب شعره طابعاً مأساوياً، فكل مخلوق فرد عرضي وزائل.
ومأساة الإنسان في أنه الكائن الوحيد الذي يحس بتوقه الشديد للحياة وبحتمية اندثاره الشخصي وهو يدرك هذه الحقيقة وليس بوسعه ردها:

من مكان إلى مكان، من بلد إلى بلد
يقذف القدرُ بالناس كالإعصار
وما همُّه إن كنت مسروراً أمْ لا؟
هيا.. هيا.. إلى الأمام!

حملت إلينا الريح صوتاً مألوفاً
الحب يودعنا الوداع الأخير..
خلفنا دموع غزيرة..
غزيرة!
أمامنا ضباب ومجاهل.
"أوه، التفتْ، أوه، توقفْ
إلى أين تَهرب، ولِمَ الهرب؟
الحب بقي خلفك
أين في هذا العالم ستجد ما هو أحسن منه؟
الحب بقي خلفك
وأنت تغرق في الدمع واليأس يملأ صدرك
أواه! أشفق على حنينك

ارأفْ بهنائك!
استعدْ في ذاكرتك
هناءةَ أيام كثيرة كثيرة
إنك تلقى في الطريق
بكل ما كان يبهج روحك!"
ليس هذا أوان استدعاء الأطياف:
فبدون هذا أيامنا متجهمة
وصورة الأموات تخيفنا أكثر
كلما كان حبنا لها في الحياة أكبر
من مكان إلى مكان، من بلد إلى بلد
إعصار جبار يقذف بالناس
من غير أن يسأل هل أنت مسرور أم لا؟
لا يقول إلا: هيا إلى الأمام!

** * **

ما زلت أذكر وقتاً ذهبياً

ما زلت أذكر بقعة حبيبة
عندما رحل النهار، ونحن معاً
وتحتنا في الظل يضج الدانوب.
وعلى الرابية، هناك، حيث تلوح
أطلال قصر تنظر إلى البعيد
كنت تقفين حورية فتية
تستندين إلى غرانيت مطحلب.
وتلمسين بقدمك الصغيرة
كومة أنقاض قديمة
والشمس تغرب ببطء
مودعةً الرابية والقصر وإياكِ.
والنسيم يسري بلطف
متلاعباً بحواشي ثوبك
وناثراً على كتفيك الغضتين
زهر التفاح البري واحدة إثر أخرى.
كنت تنظرين إلى البعيد بلا همّ
وحافة السماء تخبو في دخان مشع
كان النهار يكمل اشتعاله
وغناء النهر يتعالى في ضفافه المعتمة.
وأنت تودعين، خليّةَ البال
نهارَكِ السعيدَ بمرح،
وطيفُ الحياة التي تنقضي بسرعة
يطيرُ فوقنا بعذوبة.

** * **

انظر كيف يضيء عمود الدخان في الأعالي!

وكيف ينزلق الظل العصي على الإمساك في الأسفل!
"هذه حياتنا ـ قلت لي ـ
إنها ليست الدخانَ المتلألئ في ضوء القمر
بل هي الظل الذي يلقيه ذاك الدخان...".

** * **

ويتوق الشاعر في بعض الأحيان إلى تذوق الغناء والامتزاج بالعالم الغافي ولكنه، مع ذلك، يخاف من التماسّ مع هاوية الحياة المعتمة:

عَمَّ تعولين أيتها الريح الليلية؟

مِمّ تتذمرين هكذا بجنون؟
ما معنى صوتك الغريب هذا
يجأر بالشكوى مكتوماً تارة وضاجّاً تارة؟
وترددين بلغة يفهمها القلب
أحاديث عن ألم غير مفهوم
وتحفرين وتفجرين فيه
أصواتاً مسعورة أحياناً!

أوه، لا تغني هذه الأغاني المرعبة
عن العماء الأزلي، شقيق الروح!
يا لهذا الاشتياق الذي يصغي به عالمُ الروح الليلي
إلى قصته الأثيرة!
إنه يندفع من الصدر الفاني
تائقاً إلى التماهي مع اللامحدود!
آه، لا توقظي العواصف الغافية
فتَحْتَها يتململ العماء الأزلي!

** * **

والطبيعة حتى في مظهرها اللماع أكثر ثباتاً واستقراراً من حياة الإنسان، فالإنسان فانٍ، بينما الطبيعة خالدة:

فوق هضاب الكروم

تسبح غيوم ذهبية
وفي الأسفل يضج النهر المعتم
بأمواج خضراء.
البصر يصعد من الوادي الهوينا
مرتفعاً إلى الأعالي
ويرى على حافة الذروة
معبداً مدوراً يشع نوراً
هناك في هذا الموئل اللادنيوي العالي
حيث لا مكان للحياة الفانية
ينساب تيار الهواء بسلاسة
في خلاء رحب نقي.
والأصداء تخمد إذ تصعد إلى هناك
ولا تُسمع ثمة سوى حياة الطبيعة
وشيء ما بهيج يَنفَحُ
كسكينة أيام الأحد.

** * **

ثلج ساطع يتلألأ في الوادي -

ذاب الثلج وراح؛
عشب ربيعي يتألق في الوادي -
سيذبل العشب ويروح.

ولكن كم مضى من القرون

والقمم الثلجية ناصعة البياض؟
ولا يزال الفجر إلى الآن

ينثر فوقها وروداً نضرة!..

** * **

تذوب الغيوم في السماء؛
والنهر المشع في القيظ
يجري في سحابة من الشرر
كأنه مرآة فولاذية....
وساعة بعد ساعة يشتد الحر
ويلوذ الفيء بالغابات الخرساء
ومن الحقول المائجة بالبياض
يفوح شذاً عسلي.
نهار رائع! ستنقضي قرون
وتبقى الطبيعة في نظامها الأبدي
النهر يجري وينثر الشرر
والحقول تتنفس في القيظ.

** * **

ويتخذ التناقض بين أبدية الكون وعرضية الحياة الإنسانية في شعر تيوتشيف أبعاداً واسعة أحياناً، فيشمل الجنس البشري كله، وتاريخ البشرية بمجمله، مما يضفي على بعض أشعاره المتأخرة نبرة تشاؤم فلسفي عميق:

ما الذي سَلِمَ مِنْ تلك الحياة التي كانت تصطخب هنا
مِنْ ذاك الدم الذي سال أنهاراً،
ما الذي وصل إلينا من كل ذلك؟
قبران أو ثلاثة ما زالت ماثلة حتى الآن...
وفوقها نبتت بلوطتان أو ثلاث
ونشرت أغصانها الوارفة بجسارة
وماست متباهيةً ضاجّة غير مهتمة
بمعرفة الذين تخترق جذورُها رفاتَهم وذكراهم.
الطبيعة لا تبالي بما كان،
وأطياف سنيّنا الغابرة غريبة عنها،
ونحن أمامها نعي ذواتنا ضبابياً
بأننا لسنا سوى حلم من أحلامها.
أبناؤها الذين ينجزون مسيرتهم اللامجدية
تستقبلهم واحداً إثر آخر
مرحبةً بهم جميعاً على قدم المساواة
وتستضيفهم في هاويتها صانعةِ السلام
التي تبتلع كل شيء.

** * **

ويرى تيوتشيف أن الإنسان بتطوره العقلي انقطع انقطاعاً مأساوياً عن الطبيعة وأصبح غريباً عنها في تطورها الداخلي العفوي، وهو ينبهر بالانسجام السائد في الطبيعة:

رخامةٌ في صوت أمواج البحر
انسجامٌ في الجدل بين قوى الطبيعة
هسيس موسق متناسق
يسري بين أعواد القصب الميادة.
توافق رصين في كل شيء،
تناغم تام في الطبيعة، -
وحدنا نحن نشعر بتنافرٍ معها
في لجةِ حريتنا الوهمية.

من أين وكيف نشأ التنافر؟

ولِمَ، وسط الجوقة العامة
الروحُ لا تغني كما يغني البحر
وكما يهسهس القَصَبُ المفكِّر؟

** * **

والحب في شعر تيوتشيف ليس انجذاباً خارجياً، وليس انبهاراً بمفاتن المحبوب، بل هو شعور عفوي عميق يستغرق النفس الإنسانية كلها؛ إنه هوىً قدري يمكنه أن يهب الإنسان نشوة سامية ويمكن أن يصل به إلى مهاوي الردى. إنه أشبه ما يكون بالعواصف والأعاصير في الطبيعة:

صَمْتُ الهواء، الخانقُ
ينبئ بعاصفة قادمة.
أريج الورود أزكى
وصرير اليعسوب أشد
انظر! خلف الغمامة الدخانية البيضاء
قَصَفَ الرعد بهزيم مكتوم
وتزنرت السماء
ببرق خاطف...
فيض من نُسغ الحياة
مُراق في هذا الهواء القائظ
كشراب رباني
يسري في العروق ويضطرم!

يا صبيّة، يا صبيّة ما الذي يموّج

غلالةَ نهديك الفتيين؟
لِمَ يتعكر، لِمَ يكتئب
بريق عينيكِ البليل؟

لماذا تشحبين، وتكبو

شعلة وجنتيك العذراوين؟
ما الذي يثقل صدرك
ويلهب شفتيك؟

عبر الأهداب الحريرية

نفرت دمعتان...
أم أنهما قطرتا مطر
تتقدمان العاصفة؟

** * **

الرب المنتقم انتزعَ مني كل شيء؛
الصحة وقوة الإرادة والهواء والنوم
لم يترك لي شيئاً إلاك
لكي أظل قادراً على أن أصلي لـه.

** * **

أواه، كيف نستقتل في الحب
كيف نخنق بإصرار أكيد
في سورة الأهواء العمياء
أحَبَّ شيء إلى قلوبنا!
أمِنْ زمنٍ بعيد كنت تقول
مفتخراً بانتصارك: إنها لي..؟!
لم يمر عام بعد ـ اسأل وتقص
ما الذي بقي لك منها؟
أين اختفت ورود الخدين

وبسمة الشفتين وبريق العينين؟
كلها لفحتها الدموع السخينة
وحرقتها بملحها المر.
هل تذكر ذلك اللقاء
أول لقاء مصيري
نظرتها الساحرة، وحديثها
وضحكتها الطفلية الحية؟
وماذا الآن؟ أين كل ما كان؟
وهل دام الحلم طويلاً؟
أواه كان ضيفاً عابراً
كصيف الشمال!
كان حبك لها
حكماً رهيباً أصدره عليها القدر
وقد وصم حياتها
بعار جائر لا تستحقه.
حياة الاعتزال، حياة المعاناة!
لم يبق لها في أعماق نفسها
سوى الذكريات...
وحتى هذه خانتْها
الوحشة ملأت عالمها،
وكل مفاتنه زالت...
سيل الجمهور المتدفق
داس وسحق في الوحل، ما كان يزهر في نفسها.
ما الذي تسنى لها الحفاظ عليه
رماداً من عذابها الطويل؟
الألم، ألم الحقد الغاضب،
ألمٌ لا مسرة فيه ولا دموع!
أواه كيف نستقتل في الحب!
كيف نخنق بإصرار أكيد
في سورة الأهواء العمياء
أحب شيء إلى قلوبنا!...

** * **

أحب عينيك يا صديقتي
بعبثهما الملتهب الفاتن
عندما ترفعينهما فجأة
وبلمحة دائرية خاطفة
ترسمين التماعة برق سماوي...
ولكن ثمة فتنة أقوى:
عيناك مسبلتان،
وشفتاك ذائبتان في قبلة حارة
وعبر أهدابك المسدلة
تومض نار رغبة متجهمة كابية.

** * **

ومن الظواهر البارزة في شعر تيوتشيف وصف الطبيعة والانبهار بها والتعبير عن التوازي بين ما يجري فيها وما يعتمل في نفس الإنسان وغالباً ما يلجأ في أثناء ذلك إلى استخدام الرمز والمجاز ويوغل أحياناً في وصف معايشاته وتأملاته النفسية العميقة إلى درجة تجعل من عالمه الجواني قوة قائمة بذاتها لها خواصها المتميزة وقوانينها، وقد شكلت إبداعاته الشعرية ظاهرة بارزة في أدب القرن التاسع عشر في روسيا وكان لها تأثير ملموس في شعر من أتى بعده ولا سيما الشعراء الرمزيين الكبار وفي مقدمتهم بروسوف وبلوك:

ما أجملك أيها البحر في الليل
هنا.. متألق نيّر، وهناك.. أزرق قاتم...
في سنا القمر تبدو حياً،
تسير وتتنفس وتتلألأ...
في هذا المدى الرحب اللانهائي
ألق وحركة، ودوي ورعد...

بسناً كامد تكتسي أيها البحر
آه ما أجملك في هذا الليل المقفر!
أيها المائج العظيم، أيها المائج البحري
بأي عيد تحتفل هكذا؟
الأمواج تصطخب، هادرة متلألئة
والنجوم اليقظة تطل من الأعالي
وسط هذا التموج، وسط هذا الألق
أقف ضائعاً كما لو كنت في حلم
آه كم أرغب في أن أغرق روحي كلها
في هذه الجاذبية الآسرة.

** * **

المياه الربيعية

ما زال الثلج يلمع في الحقول
ولكن المياه الربيعية أخذت تضج
إنها تعدو لتوقظ الشاطئ الغافي
تعدو وتبرق وتغني...
صوتها يتردد في كل الأرجاء:
"الربيع آت، الربيع آت!
نحن رسل الربيع الفتي
أرسلنا قبله لنبشر بقدومه!"
الربيع آت، الربيع آت!
وجوقة الأيام الأيّارية الدافئة
تتزاحم خلفه بمرح هادئ
محمرة الخدود، مشرقة الوجوه.

** * **

بغتة نهضت قنطرةٌ هوائية
في زرقة السماء الندية
قنطرة زاهية بهية
عمرها قصير الأمد!
غَرَستْ طرفاً في الغابة
وأرسلت الآخر إلى ما وراء السحاب
واحتضنت نصف السماء
واسترخت في الأعالي.
يا لبهجة العينين
بهذا المشهد القزحي
إنه لا يدوم لنا سوى لحظات
أقتنصْه ـ اقتنصْه بسرعة!
انظر ـ هاهو يشحب
دقيقة، دقيقتان ـ ثم ماذا
لقد زال، كما سيزول بلا أثر
كل ما تتنفسه وتعيش به.

** * **

الموجة والفكرة

فكرة خلف فكرة، موجة خلف موجة

وجهان اثنان لظاهرة واحدة
إنْ في القلب الضيق أو في بحر بلا شطآن
هنا في حبس، وهناك في مدىً رحب
المدّ الأبدي نفسه والانحسار نفسه

هو نفسه ذاك الطيف القلق. الفارغ.

** * **

الحب الأخير

أوه، كيف، ونحن في خريف العمر
نحب بحنان أعظم وإيمان أعمق بالخرافة
تألقْ، تألقْ، في لحظات الوداع
يا ضياء الحب الأخير، يا شفق المساء!
غطت الظلال نصف السماء
لم يبق من نور سوى قرب المغرب
تمهلْ، تمهلْ، أيها النهار المسائي
امتدّي، امتدّي، أيتها الفتنة.
فليشح الدم في العروق،
ولكن في القلب لن يشح الحنان
أواه، أيها الحب الأخير!
أنت النعيم واحتضار الأمل.

** * **

الشتاء لا يغضب عن عبث

فأوانه قد فات
والربيع يدق النافذة
ويطرده من الفناء

كل شيء يتململ

يطلب رحيل الشتاء
والقبرات في السماء
ملأت الأجواء ضجيجاً

الشتاء، ما زال يسعى
ويبهر في وجه الربيع
وهذا يقهقه مختالاً
ويرتفع ضجيجه أكثر.

جنّت العجوز الحاقدة
وحملت غمراً من الثلج

ورمت به الطفل الجميل
وهي تولي هاربة...

لم يهتم الربيع كثيراً
فقد اغتسل بالثلج
فازداد خداه توردأ
وزاد من غيظ العدو

** * **

إلى ي. ن. آنّينكوفا

حتى في حياتنا اليومية
نرى أحلاماً قُزَحية
نرى أنفسنا فجأة منجذبين
إلى بقعة مجهولة إلى عالم سحري
غريب عنا، وقريب إلى قلبنا.

نرى نوراً سماوياً يشع علينا
من القبة الزرقاء
نرى طبيعة أخرى،
ليس فيها مشرق ولا مغرب
وشمساً أخرى تشع هناك

كل شيءٍ هناك أجمل وأبهى وأرحب
بعيد جداً عن دنيانا...
ومختلف جداً عن عالمنا
والروح في ذلك الأثير الصافي المتوهج
تنعم بالأنس والطمأنينة.

انتبهنا ـ انتهت الرؤيا
ولا سبيل لإبقائها
وعادت الحياة تغشّينا
بظلٍ كدرٍ ساكنٍ
وتحكّم علينا بالسَّجن من جديد.

ولكن ذاك الصوت الخفي
ظل طويلاً يتردد في الأعالي
وظلت تلوح أمام الروح التي أمضها الحنين
تلك النظرة التي لا يحجبها حاجز.
وتلك البسمة نفسها، كما في الرؤيا.

** * **

الروح تتوق إلى أن تكون نجمة

ولكن ليس عندما
تنظر هذه الكواكب كعيون حية
من سماء منتصف الليل إلى عالم الأرض الوسنان

بل في النهار عندما تكون مختفية
خلف ما يشبه دخان أشعة الشمس الحارقة
فيما هي تشع بنور أسطع كآلهة
في أثيرٍ صافٍ غير مرئي.

** * **

متقلبة كالموجة

يا موجتي البحرية
يا موجتي المزاجية
أيتها الملأى بحيوية عجيبة
في هدوئك وعبثك!

سواء كنت تضحكين للشمس
وأنت تعكسين قبة السماء
أو كنت تقفزين وتضطربين
في لجة قصية موحشة،
يحلو لي همسك الخافت
المفعم بالتودد والحب
وأفهم أيضاً هديرك الصاخب
وآهاتك المُنْذِرَة

فلتكوني في طبيعتك العاصفة
متجهمة تارة ومتهللة تارة
ولكن في ليلك المشعّ
احتفظي بما أخذتِه

لم ألقِ في طياتك
خاتماً - هديةً أثيرة
ولم أدفن في أحشائك
حجراً كريماً. لا
بل دفنت في أعماقك
في لحظة مصيرية
روحي، روحي الحية
مسحوراً بفتنة سرية.

** * **

لِمَ تنحنين أيتها الصفصافة
بذؤابتك إلى الماء؟
وتجهد أوراقك المرتعشة
في الإمساك بالتيار الراكض
كما لو كانت شفاها ظمأى.

فحتى لو أمض الحنين كل ورقة
وجعلها ترتجف متحسرة
سيظل التيار يجري ويصفق
ويتنعم بالشمس ويبرق
ويضحك ساخراً منك...

** * **

آه يا روحي النبوية!
يا قلبي المفعم بالقلق
ما أشد خفقانك على عتبة
هذا الوجود الثنائي!
أجل، أنت مثوى عالَمَيْن
نهارك ضنىً وأهواء
وليلك - نبوءات غامضة
كإشراقات الروح...
فلتعبث الأهواء المشؤومة
بحنايا الصدر المضني
لكن الروح مستعدة لأن تخر كالمجدلية
وتلتصق بقدميّ المسيح إلى الأبد.

** * **

هذه الربوع الفقيرة
هذه الطبيعة الشحيحة
إنها أرض وطني الصبور
إنها موطن الشعب الروسي!
النظرة الأجنبية المستعلية
لن تفهم ولن ترى
ما يلوح ويشع بنور سري
في عُريِكَ المستكين.
مجهداً بعبء الصليب
جاب مَليك السموات
أرضَكَ كلها يا وطني
بهيئة عبدٍ، مبارِكاً إياك.

❑❑

آسيا تستيقظ

علي سردار جعفري
ت. تميم صائب

لمحة عن الشاعر:

علي سردار جعفري شاعر هندي يكتب بالأوردية من مواليد عام 1913. بدأ بنشر نتاجه الشعري بديوان (خيط دم) عام 1949 في بومباي، ثم توالت مجموعاته الشعرية فنشر عام 1950 مجموعته (آسيا تستيقظ) التي يتحدث فيها عن عظمة الهند وآسيا وينتقد الحضارة المزعومة للمحتل البريطاني، ثم مجموعة (جُدر صخرية) عام 1953، ثم (حلم واحد آخر) عام 1965، ثم (ثوب الجواهر) عام 1966، ثم (نداءات الدم) عام 1978، ثم توالت كتاباته حتى عام 1997. وقد نقل مختارات من قصائده إلى الإنجليزية (بايدار باخت) و(كاثلين جرانت جايجر) بعنوان (رحلتي). ومن مجموعة (آسيا تستيقظ) هذه القصيدة التي سنلاحظ فيها ذكر النيل وأهرامات الجيزة رغم أنهما في أفريقيا، وهذا إما يدل على جهل الشاعر بالجغرافيا؛ أو أنه اعتبر الشرق الأوسط كله في آسيا؛ أو لوقوع مصر آنذاك تحت الاحتلال البريطاني الذي يخاطبه الشاعر في هذه القصيدة كمحتل لبلاده "الهند":

آسيا تستيقظ

هي ذي آسيا
مهْدُ سطوع الحضارة
وأرض الثقافة
هنا، كانت الشمس
تفتح عيونها
هنا، كان الفجر الأول للبشرية
لا يُغطّى بهاؤه
هنا، كانت العصور الغابرة
تضيء مصابيح علمها وحكمتها
هنا، كانت الفيدا(1) تغني
أغنياتها السعيدة
ومن هنا، أعطى بوذا
دروسَ المساواة
من هنا، غنى مازداك(2)
أغنياته في الحب والعدالة
رياحُ تاريخنا
سمعت كلمات المسيح
وشمسنا أشرقت
على رأس محمّد
هذا هو التراب
الذي أنجب حُزَم الحبوب
إنه قديمٌ قِدَم الجنس البشري
إنه مهيبٌ مثل قمم جبال هيمالايا السامقة
جميلٌ مثل حوريّات الأجانتا
وافرٌ مثل المياه اللطيفة لنهريَ الغانج والنيل
هذا الحضن الخصيب
يعجّ بالأطفال والزهور
تراثنا ممتدّ من موهنجودارا
إلى السور العظيم في الصين
وتاريخنا ينتشر من تاج(3)
إلى أهرامات الجيزة
ثرواتنا من بابل إلى نينوى
ومنذ طفولتنا
قبّلت الفصاحةُ شِفاهَنا
والقصيدُ يهدْهِدُنا حتى ننام
ألسنتنا تعلمت
الفيدا والإنجيل والقرآن
خيالُنا لامس تماماً
تلك الشواهق السامقة

حيث تشعّ شموس الفردوسي(4)
وسعدي(5) ونظامي(6) والخيّام(7) وحافظ(8)
الشواهق...
حيث سيطرة إدراك فالميكي(9)
وتولسي المبجّل
وكبير(10) وسورداس(11)
الشواهق...
حيث يتردّد صوت مِزهر إقبال(12)
وأغنيات طاغور(13)

** * **

هي ذي آسيا
مهد سطوع الحضارة
وأرض الثقافة
بفلاّحها ذي اليدين الهَرمتين
المتشقّقتين من أثر المحراث
وعمّالها المُعدَمين بأعينهم المتوهّجة المتعبة
هي ذي آسيا
مراكبُ وملاحون
أغنياتٌ وعواصف
خزّافون وحدادون
عاملات ملبَنٍ مبلّلاتٌ بالحليب
رواة القصص القديمة
وهم يتحلّقون حول النار
وجوهٌ بريئةٌ لأطفال صغار
آمنين في أحضان أمّهاتهم
حقولُ محاصيل ناضجة
أبقارٌ وجواميس موقِّعةٌ نغماتِها
في حقول خضراء
بخلاخيل زجاجية رنّانة
صحارى موحشةٌ
ساكنةٌ وعميقةٌ كعمق الشعراء المُلهَمين
ضفائر منسدلةٌ لأشجار نخيل
أزهار أشجار الرمان، وبراعم المانجو
مخازن الحنطة، وأكوام من أقراص روث الأبقار
عذراواتٌ راقصاتٌ في مُنعطفات طُرق
أنهارٌ ممتدّة وفاتنة
تقبِّل بأمواجها
شفاه ضِفافها المرتعشة
شلالات لطيفة
على الخصور الهيفاء
لوديانٍ مكلّلةٍ جميلة
كراتٌ زرقاءٍ في أغصان الغار الوافرة
انعكاس نجومٍ في مرايا بحيرة

أذرع عاشقةٌ
لنهرَي الغانج والجامونا
تحيط عنقَ جبال الهيمالايا
شالُ ثلج أزرق
يكلّل رأسَ العواصف العاتية
هي ذي آسيا
في طور الشباب
عذبةٌ وخصيبة
والتي يُلدَغ أطفالُها الفقراء
الذين لا يملكون شروى نقير
بلدغة أفعى الجوع السامة
أولئك الذين لم تذُق شفاهُهم طعم الحليب
منذ أن فُصلوا عن أثداء أمّهاتهم
والذين لم تذقْ ألسنتُهم قَطّ
خبز الحنطة
وأقفيتُهم ما شعرت أبداً
بلمسة الملابس البيضاء النظيفة
وأياديهم لم تحمل أبداً كتاباً
وأقدامهم لا تعرف شيئاً
عن الأحذية والشباشب
ورؤوسهم غريبة عن البهجة التي
تمنحها نعومةُ الوسادة
إنّهم يبجّلون جوعهم
تلكم المخلوقات الفريدة
لا توجد إلا في فردوس آسيا
وتبقى بنظر الحضارة الإمبريالية
مجرّد حيوانات
حتى بعد ثلاثة قرون
فأين أنت يا حامل مشعل الحضارة؟
تعال وراقب مشهدَ حضارتك!
لن ترى في أي مكان آخر
مثل هذه الوجوه الهزيلة
لقد ملأتَ كلّ زاويةٍ من هذه الأرض
بتذكاراتك الفخمة
هنا شيّدتَ قوسَ نصر
على أعمدة غطرستك
هنا وزّعتَ خيول البرونز
عند النُصُب الصخرية
ولكن تلك الأشياء
لا تمثّل ثقافتك وحضارتك
فاستدعِ نحّاتيك ورسّاميك
ليزيّنوا متاحفك
بتلك الوجوه الهزيلة

كآخر تذكار لمآثرك العظيمة

** * **

الآن...
لدينا في آسيا
غابةٌ من الأيدي
لدينا
قبضاتٌ من الرخام الأبيض
والغرانيت الداكن
آهٍ يا عروس فجر الربيع!
نحن ننتظر
أن نزيّنك بحفنةٍ
من صِباغ الشفقِ القرمزي
وبزهور القمر والنجوم
وبأحمر الشفاه المصنوع
من خيوط الشمس الحمراء.

** * **

الهوامش:

(1) الفيدا: كتب الهندوس المقدّسة.

(2) مازداك: زعيم ديني فارسي، مؤسس الديانة المزدكية في القرن الخامس الميلادي.

(3) تاج: هو تاج محل: صرحٌ عظيمٌ من الفسيفساء والرخام، بناه شاه جاهان الأمير الهندي المسلم لزوجته ممتاز محل في مدينة أجرا في الهند.

(4) الفردوسي (935- 1020م): شاعر فارسي، مؤلف ملحمة الشاهناما.

(5) سعدي: هو سعدي الشيرازي (1213- 1292م): شاعر فارسي، من أكثر شعراء الفرس شعبية.

(6) نظامي: شاعر فارسي.

(7) الخيّام: عمر الخيّام (1048- 1122م): شاعر ورياضي وعالم فلك فارسي، من أشهر كتاباته (الرباعيات).

(8) حافظ: شمس الدين محمد (1325- 1390م): شاعر فارسي غنائي.

(9) فالميكي: مهارشي فالميكي: شاعر شعراء الهند، والذي أعطى العالم الملحمة الخالدة (رامايانا).

(10) كبير (1440- 1518م): شاعر متصوّف هندي، حاول التوفيق بين الفكر الإسلامي والفكر الهندوسي.

(11) سورداس: شخصية لها أهمية كبيرة في التاريخ الهندي، كان شاعراً قدّيساً وموسيقاراً عظيماً.

(12) إقبال: محمد إقبال (1877- 1938م) شاعر وفيلسوف هندي مسلم، كان أول من دعا إلى إنشاء دولة باكستان.

(13) طاغور: رابندرانات طاغور (1861- 1941م) من أعظم شعراء الهند، نال جائزة نوبل في الآداب عام 1913.



قصائد

للشاعر سان دُني غارنو [*]

ت: يحيى عبد القادر الأمير

صنوبر بعكس الضوء

أوراقه في النور مثل الماء
جزر من الماء الصافي
على سواد تنوب [1] مظلل بعكس الضوء
ينساب
في كل بلشون أبيض [2] وكل باقة
جزيرة ماء صافية تمكث في طرف كل غصن
على كل شوكة ثمة انعكاس وخيط ماء رشيق
كل بلشون أبيض يجري كنبع صغير متدفق
وينساب
لا ندري إلى أين.
إنه ينساب كما رأيتُ في هذا الربيع
انسياب الصنوبر بأشجاره كاملة
كذلك الفضة تعكس كل شيء وتموج
كل شيء يرشح ماء وهو يمر
كالرياح التي أصبحت مرئية
وتبدو كأنها
سائل
يمر عبر بعض النوافذ السحرية.

---

[*] سان دي غارنو: شاعر كندي ولد عام 1912 وتوفي عام 1943 ويعتبر أستاذ الشعر الكيبيكي المعاصر، من أعماله ديوان: "نظرات وألعاب في الفضاء"...

[1] تنوب: نوع شجر من فصيلة الصنوبريات.

[2] بلشون أبيض: من أنواع الطيور.

** * **

الصفصاف

الرياح برأسها المائل
تمشط شعره الطويل
يهتز الصفصاف في طرف الأمواج
فوق الماء
خلال استغراقه في الأحلام
وينشرح صدره فرحاً بلا حدود
عندما تلعب الشمس بأوراقه الباردة
أو عندما ينشر الليل فيه جداول ظلاله

** * **

الدردار

في الحقول ثمة
مظلات ساكنة
رشيقة ذات أناقة هادئة
والدردار الساكن يصنع الظلال
للأبقار وللخيول

التي تحيط به ظهرا

إنه لا يتكلم
لم أسمعه يغني
إنه بسيط
يصنع من الظل الخفيف
ببساطة للحيوانات.

** * **



في صباح خريفي

عند محطة القطار

جوزوي كاردوشي(*)
ت: يحيى عبد القادر الأمير

آه كيف تتابع تلك الأضواء
الكسولة هناك خلف الأشجار
بين الأغصان التي ترشح مطرا
فيتثاءب النور على الطين!
ضعيفة وحادة وبصرير
تصفر مبخرة القطار هناك؟
السماء رصاصية اللون والصباح
خريفي كشبح كبير حولنا.
أين وماذا يحرك هذا وما أسرعه
بحمولات داكنة وبأناس متدثرين
وصامتين؟ وأية آلام وعذابات
مجهولة لأمل بعيد؟
أنتِ أيضاً يا ليديا الحالمة احرسي
وسم جرحك الجاف
وامنحي السنوات الحلوة في الزمن اللجوج
واللحظات الفرحة والذكريات.

الحراس يذهبون نحو القطار الأسود ويعودون
يغطي رؤوسهم السواد
كالظلال يملكون نديفة فانوس
وباقة من الحديد والصلب.

(*) جوزوي كاردوشي: أول شاعر وناقد إيطالي يحصل على جائزة نوبل للآداب وذلك عام 1906، ولد عام 1835 عام 1907، من أعماله الهامة: "القوافي الجديدة" و"قوافٍ وأوزان".

محاولات فرملة تُصدر رنيناً كئيبا
وطويلاً: من أعماق الروح يرد
صدى ضجر أليم
كم يبدو ذلك معذباً!
والأبواب التي تُضرب عند الإغلاق
تبدو كالشتائم.. كالسخرية
حتى آخر نداء يرن سريعاً:
آخر اختلاس كبير للمطر على الزجاج.

ينفخ الشبح الواعي بروحه المعدنية ويهتز
ويلهث وبعينيه الملتهبتين يحملق
يُرعب في الظلام ويُلقي الصفير
الذي يتحدى الفضاء

يمضي الشبح قاسي القلب يحمل شحنته رهيبة
خافقاً بجناحيه يحمل معه حبي
آه كيف يختفي الوجه الأبيض والوشاح الجميل
عند التحية في غياهب الظلام!
أيها الوجه العذب ذو الصفرة الزهرية
يا عيني السلام المتألقتين.. يا أيها الناصع
بين الأزهار الغنية والمائل
بجبهةٍ صافية وتصرف جميل!
أرجفت الحياة ذات الأجواء القلقة
أرجفتُ الصيف عندما ابتسمتُ
وشمس حزيران الفتية
تحب القبل المضيئة.
وبين انعكاسات العُرف الكستنائية
ثمة الخد الطري مثل هالة القديسين.
أحلامي أجمل من الشمس
تحيط بالشخص المحبوب.
تحت الأمطار وبين الدخان أعود الآن
وأرغب أن أذوب معها
أن أترنح كالثمل وألمس نفسي
خوفاً من أن أكون أنا أيضاً شبحا.
آه من سقوط تلك الأوراق المتجمدة
التي تستمر صامتة وثقيلة على النفس!
أعتقد أن العالم وحده العالم السرمدي
كله تشرين الثاني.

الأفضل للذي فقد
الاحساس بالكون
هذا الظل.. هذا الدخان
أما أنا فأريد أن استلقي
في ضجر لا ينتهي.

** * **



الرسالة

موريس برويزير(*)

ت: يحيى عبد القادر الأمير

رسالتي لا تبكي
لا تتكلم إلا بصوت منخفض
لكن إذا كنتِ كتبتِ لي ربما
كنتُ سأكتب لكِ

أنا في قمة ألمي
هناك حيث يبدأ الموت
الشمس تلمع على نهر السين
لكنني لا ألحظها حتى

أنتظر في الصباح صوت الناقوس
الذي يزرع صداه صوت جرس الحِدَاد
عبثاً أبحث في جيوبي
عن ركن لست فيه

أرى الأشجار تتواكب
في باريس التي تمد لي ذراعيها
ماذا تفعل لي هذه الأبراج وهذا الرخام
بما أنني أينما حللتُ لا تكونين أنتِ

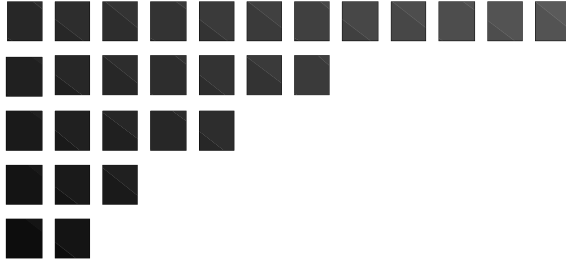
يجب أن اعتاد
على أنك لست هناك
لكن هذا ما يقتلني
وما لن أعتاد عليه أبدا

(*) شاعر فرنسي معاصر، مدير المعهد الدولي للغة والحضارة الفرنسية..

لكنني قلته لك "لا دموع"
وإذا كانت جراح قلبي تنزف مع كل خطوة
فليس هذا بسبب السلاح
وإنما لأنكِ لا تكتبين

** * **



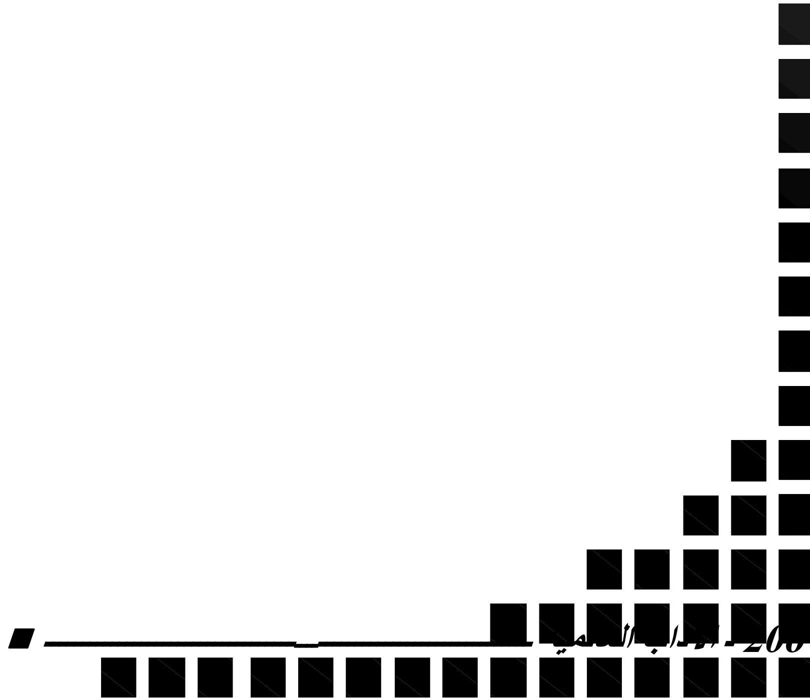




متابعات

- مسرح الذخائر خلال موسم 2005 ـ 2006!!

.... ت: هدى أنتيبا



مسرح الذخائر

خلال موسم 2005 . 2006 !!

إعداد وترجمة: هدى أنتيبا

- كيف يحافظ "مسرح الذخائر" على شبابه الدائم بخلاف "مسرح الموجة"؟
- ما الذي يدفع الجماهير للإقبال على تلك "الذخائر" اليوم؟
- ولماذا تمخضت عملية لي الأذرع بين الأجناس الأدبية عن اتساع شعبية الفن الرابع على حساب الفنيّن السابع والتاسع الأحدث عهداً منه؟!

قبل 2600 سنة من الآن رأى أبو الفنون النور في بلاد الإغريق.. انطلق كمسرح شعري حماسي عرابه "ديونيسيوس" مع تدشين الشاعر اليوناني "نيسبيس" لفن التراجيديا في القرن السادس ق.م.. وسرعان ما حمل كل من "سوفوكليس" و"ويوريبديس" و"وأريستوفان" و"مينيادر" ... راية الفن الرابع لتصفق مدرجات المسارح الإغريقية طويلاً لإبداعاتهم التي لا تزال حية إلى الآن..
وها هو "مسرح الذخائر" اليوم يخطو خطوات المردة من خلال مشاركة مواهب تنتمي لجنسيات مختلفة في"ريبر تواراته" لهذا العام.. فرائعة الشاعر البريطاني "ونستن هيوغ أودن" (1907 - 1973) وعنوانها "البصاريات" المقتبسة عن مسرحية "الباخوسيات" لـ "يوريبيديس" - كتب ألحانها الموسيقي الألماني: "هانس فيرنرهينزن" (من مواليد 1926 ألّف عشر سيمفونيات) وأخرجها اليوناني "يانيس كوكوس".. وتشكل "فيلهرموني راديوفرانس" أوركسترا هذا العمل الذي يقوده الياباني "كازوشي أونو"... وعرض لأول مرة على خشبة "أوبرا باريس" في نيسان الماضي... كذلك الأمر بالنسبة لمسرحية "هيكوبا" للشاعر اليوناني الدرامي "يوريبيديس"

وقد قدمت خلال مهرجان أثينا بالاشتراك مع الكونسير فاتوار الإيطالي والأسباني واليوناني وجامعة روما.. وأدت دور البطلة حاملة عنوان هذا العمل نجمة السينما والمسرح اليوناني "إيرين باباس"...

وتترجم خطوات المردة تلك تظاهرات "مسرح الذخائر" لموسم 2005 / 2006... وتحييها فرق "شكسبير الملكية".. والكوميدي فرانسيز" وريبرتوار" "النو" الياباني "رويبرتال" الألماني.. والميتروبولتين. النيويوركي... و"المسرح الوطني" اليوناني....

ولئن كانت مدينة "بايرت" البافارية مقصد عشاق مسرح "فاغنر" وجارتها "سالزبورغ" النمساوية قبلة محبي روائع "موتزارت" إلا أن لكل من خشبة "فيرونا" وإكس أون بروفانس" و"فاينز ستاتسوبر" و"التياترو أكلا سكالا" في ميلانو "وبايريخ ميونخ".. روادها على غرار مهرجاناتها المسرحية ذات الشهرة العالمية..

كذلك تحتضن كل من: "بوسان" و"فوربيش" و"آفينيون" و"غيبيدافروس" و"سالز بورغ" و.. أنشطة تلك المهرجانات الدولية.. وتغطي هذه المقالة أبرز عروض مسرح الذخائر وفعالياته خلال موسم 2006 /05

أكانت تراجيدية أو كوميدية... تاريخية أو ملحمية أو أوبرالية....

ألم تعمل الأوبرا في فلورنسا عصر النهضة عام 1580 على إحياء فنون الدراما الإغريقية بأسلوب معاصر من خلال تلحين نصوصها مع الحفاظ على الحبكة والإخراج المسرحي"؟!

ويصف "الكسندر وبروفيو" أستاذ التاريخ في جامعة "تور" مسيرة الأوبرا على الشكل التالي: "إنها ثمرة البحث في سر نجاح المسرح الإغريقي وفي خلود لغته ولم يتمكن المثقفون الغربيون عبر التاريخ تجاهلها أو التنكر لها.. لغة "أسخيليوس" و"سوفوكليس" و"يور يبيديس" و"أريسطو فان" وعشرات آخرين....

التراجيديا اليونانية....

من مهرجاني "أثينا" وإبيبدا فروس نبدأ... ويمتد الأول من مطلع أيار حتى أواخر أيلول من كل عام... ويستقبل خمسين عرضاً على مسرح "الأوديون" حيث كانت تنظم مباريات الشعر والموسيقى والدراما.. أما المهرجان الثاني فيكرس طقساً مارسه الهيلينيون قبل 2300 سنة من الآن خلال تجمعهم فوق مدرجات مسرح "إيبيدافروس" وصممه المهندس اليوناني "بوليكليت الأصغر" نهاية القرن الرابع ق.م لمشاهدة أحداث عروضه.. ويقتصر ريبرتوار "إيبيدافروس" على عروض الدراما اليونانية الكلاسيكية المدعوة:

"الايبيدافريا" وبمشاركة فرقة المسرح الوطني اليوناني الرسمية والناطقة باللغتين اليونانية القديمة والحديثة.... ويقدم مهرجانه لهذا الموسم "الباخوسيات" منذ مطلع تموز 2005 إعداد "ميريس"... و"إلكترا" إخراج "تيميس مومو ليديس" و"أوديبيوس" عرض فرقة "نناغاوا" اليابانية... "وميديا" إعداد وتنفيذ "ستاتيس ليفا ثينوس"... و"إيون" إخراج "ليديا كوينوردو" و"الضفادع" إعداد وتنفيذ سوتيريس شاتزاكيس" من اليونان.. و"أورفيوس وأوريديس" موسيقى "هنريخ شاخت" (1585 - 1672) إعداد الألمانية "بيناباوش" وسواها من الأعمال... نتوقف عند "هيكوبا" للمسرحي الإغريقي "يوريبيديس" (484 - 406ق.م) وتعرض فوق خشبتين معاً على مدرج "إيبيدا فروس" اليوناني من إخراج "سبيروس إيفنفيلاتيس" وعلى مسرح "ألبيرتي" اللندني من إعداد الشاعر البريطاني المعاصر "توني هاريسون" تمثيل النجمة التقدمية التي زارت سورية مرت عدة "فانيسا ريد غريف" في دور البطولة الأولى. رأت "هيكوبا" النور في أيبيدافروس" عام 424 ق.م وتجري أحداث هذه الدراما على شاطئ "تراس" حيث يقيم "الآخيون" اليونانيون في معسكراتهم بعيد سقوط "طروادة" بانتظار الرياح

المواتية لإبحار سفنهم والعودة إلى ممالكهم وبرفقهم الأسيرات ومغانم تلك الحرب.. وكان بين الطرواديات الأسيرات أرملة "بريام" ملك طروادة "هيكوبا"... تُستهل المسرحية بإطلاق الملكة السابقة العنان لحزنها ومخاوفها بعد رؤيتها في المنام مشاهد انتزاع ابنتها من بين يديها لتقديمها أضحية فوق قبر "أخيل" بطل ملحمة "الإلياذة" للشاعر "هوميروس" وظهرت في المنام جثة "بوليدوروس" ابنها الأصغر مرمية أمام قدميها بعد أن قام الملك الخائن "بوليمستور" بتصفيته رغم تعهده أمام "بريام" بالحفاظ على حياة نجل هذا الأخير الفتى ورعايته لـه بعد مقتل شقيقه "هيكتور" و"باريس" في حرب طروادة مقابل ثروة "بريام" الضخمة. تخرج "هيكوبا" التي فقدت ولديها: "هيكتور" و"باريس" من خيمة "آغا ممنون" بعد أن أصبحت أسيرته تتنازعها مشاعر اليأس من حلمها المشؤوم... فتبتهل للآلهة لتجنيبها آلاماً مضاعفة.. يقترب كورس الطرواديات الأسيرات من ملكتهن السابقة لنقل خبر إجماع الآخيين على تقديم "بوليكسين" ابنتها فداءً لبطلهم "آخيل" الذي قتله سهم ابنها "باريس" خاطف هيلين

زوجة "مينلاس" شقيق "آغا ممنون" ـ تندب الأم مصير ابنتها عندما تسمع "بوليكسين" من والدتها النبأ الفاجع.. لكن الفتاة الشجاعة لا تأبه للموت المتربص بها إنها قلقة على والدتها التي ستعيش بشقاءٍ وتعاسة عندما ستفقدها وهي تعزيتها الوحيدة.. ولأن المؤلف "يور يبيدس" يميل إلى تلك الشخصيات الدرامية التي تفضل الشهادة على عار الاستسلام طرح بعناية تحليل المشاعر التي تنتاب البطلة ووالدتها من عفوية ونبل أخلاقٍ وشجاعة مطلقة واستعداد للتضحية والموت في سبيل قضية سامية (كذلك الأمر بالنسبة لشخصيتي "ألسيست" و"إيفيجيني")....

تسعى "هيكوبا" لإقناع "عوليس" صاحب خدعة الحصان الخشبي وأبرز ملوك الإغريق الذي اقترح التضحية بـ "بوليكسين" إرضاءً للآلهة بالرجوع عن رأيه دون جدوى.. ألم تكتشف الملكة السابقة كيف تعرفت "هيلين" على "عوليس" يوم دخل طروادة للتجسس على حراسها وتحصينات أبوابها التي ظلت عصية على الجيوش اليونانية سنوات طويلة ولم تفش هذا السر رغم خطورته؟!

لكن "عوليس" أو "أوذيسيوس" (وتنسب إليه ملحمة الأوديسة) لا يريد الإصغاء لتلك التضرعات. لذلك تطلب "هيكوبا" من ابنتها التوسل لـ عوليس" عله يرق لحالها. لكن الفتاة تأبى هذا الأمر.

لقد ولدت حرة ولم تعد لحياتها أية قيمة بعد وقوعها في الأسر.... وهاهو قدرها يحثها على التضحية بنفسها وهو ما تتمناه بكل حواسها على العيش عبدة عند هؤلاء الأعداء... تناشد الأم جلادها الموت عوضاً عن ابنتها لكنه يرفض. تساق "بوليكسين" إلى حتفها

حين يرتل الكورس أناشيد حزينة حول المنفى والعبودية التي تنتظر الطرواديات، يدخل موفد من قبل الآخيين ليخبر "هيكوبا". بمقتل ابنتها بعد أن طعنها "تيوتبو ليم" ابن "آخيل" بالسيف في قلبها.

يفتتح الجزء الثاني من التراجيديا مع قدوم أسيرة طروادية تجر جثة مغطاة بمعطف.. تهرع "هيكوبا" إلى الجثمان وهي تعتقد أنها ابنتها البريئة لكنها تنهار من الصدمة وتسقط أرضاً لدى رؤيتها أصغر أولادها "بوليدوروس" مقتولاً بعد أن رماه "بوليمستر" في اليم لتنقله الأمواج إلى الشاطئ.

تنفجر الملكة الأسيرة غضباً مزوداً بكراهيتها لهذا الخائن الذي طعن بشرف كلمته وغدر بوعده لزوجها "بريام". وما أن يعلن "آغاممنون" قائد الجيوش اليونانية لأسيرته أن باستطاعتها دفن ابنتها حتى تطلب منه الانتقام من ذاك الذي حنث بقسمه أمام آلهة المعبد.

لكن آغا ممنون ولأسباب سياسية يرفض التدخل عندها تقنعه "هيكوبا" بما أوتيت من دبلوماسية وحسن تصرف بأن يسمح لها ولرفيقاتها الطرواديات بكشف وجه "بوليمستر" الحقيقي. فيوافق شرط ألا يذكر اسمه في هذه العملية. تعمل "هيكوبا" على استدراج الخائن "بوليمستر" بحجة أنها تريد أن تسر لـه بمكان كنوز خبأتها من ذهب ومجوهرات دون أن يعلم أحد بأمرها. يظهر الملك المخادع وقد رسم الحزن المفتعل فوق أساريره. فتدعوه للدخول إلى خيمتها حيث دفنت الذهب.. لكن سرعان ما يسمع الكورس صراخاً ليخرج على أثره الخائن الدجال بعد أن فقأت طرواديات "هيكوبا" عينيه وقد أعماه الغضب والدم النازف منهما.

يصل "آغا ممنون" ليطلب من أحد القضاة البت في هذه القضية. وأمام اتهامات "هيكوبا" يعترف الجاني بفعلته. لكنه ينذر الحشد بأنه سيتم اغتيال "آغا ممنون" وأسيرته "كاسندرا" (ابنة بريام

وهيكوبا الثانية) على يد زوجة ملك الإغريق: "كليمسنتر". ينهر "آغا ممنون" الخائن ويطلب من الطرواديات الأسيرات الاستعداد للرحيل إلى بلاد اليونان بعد أن أصبحت الرياح مواتية لإبحار سفنهم.
((عاد زمن هيكوبا)) بتلك الكلمات علق "توني هاريسون" في الملحق الثقافي لصحيفة الغارديان البريطانية على الدافع لاختياره هذا العمل قائلاً: "عاد زمن هيكوبا كتب الشاعر الدرامي النمساوي "فرانز ويرفيل" الذي ترجم "نساء طروادة" "وهيكوبا" لـ "يور يبيديس" عن اللغة اليونانية عام 1914 - عادت هيكوبا وبناتها وشقيقتها إلى "سيرايغو" وكوسوفو و"غروزني" وغزه "ورام الله" وتفليس و"بغداد" و"الفلوجة"... نساء يرتدين ثياب الحياة اليومية ليواجهن رجالاً يضعون خوذات معدنية كما كانوا زمن حرب طروادة.. فرغم مرور 2500 سنة على كتابة يوريبيديس هذا العمل لا تزال هيكوبا حية.. وستظل صامدة طالما اجتاحت الحروب هذا العالم... حروب زحفت إلى شوارع العراق باسم الحرية والديمقراطية.. ونساء لم يصبهن سوء الطالع بقدر ما تمثلن ذروة آلام البشرية وانعدام الرحمة على عزيزات قوم أذللن نتيجة حروب مجنونة وأطماع مشبوهة. ترفض هيكوبا والأسيرات الطرواديات الاستسلام للمحتل ليطلبن الشهادة والموت لأنهن ولدن حرائر" ثم يتابع "هاريسون" أتساءل ماذا سيجيبني الرئيس بوش فيما لو طلبت منه كتابة مقدمة لنص هيكوبا الذي أعددته للمسرح هل سيكون رده كرد سلفه الرئيس الأمريكي الأسبق "وودروويلسون؟" عندما حاول آنذاك الأديب "غرانفيل بيكر" إقناعه بتدوين كلمة خاصة بعرض هيكوبا في نيويورك آيار 1915؟ جاء رفض "ويلسون" المنمق على الشكل التالي: "يجب أن أبتعد عن كل شيء يمكن أن يعمل على التأثير في الرأي الآخر وحتى لو كان لمصلحة السلام"... وهكذا ستظل "هيكوبا" تلقن العالم دروساً لا تنسى من خلال اسقاطاتها على الأحداث الجارية في كل من فلسطين والعراق والتي تعيد إلى الأذهان وحشية الحروب وما تجره من ويلات على الإنسانية مهما كانت دوافعها.

أوديب:

وصف "أرسطو" تراجيديا سوفوكليس (496 - 406 ق.م) "أوديبيوس تيرانوس" بأنها رائعة المسرح الإغريقي. وتعرض خلال الموسم 05/ 2006 على مدرج "ايبيدافروس" وخشبة "كوميديا مدينة ريمز" الفرنسية معاً و عالج أسطورتها كل من الشعراء: "كينثيون" الإسبارطي في القرن الثامن ق.م و"أسخيليوس" (525 - 456 ق.م) "وسوفوكليس" وكتبها عام 430 ق.م ويوريبيديس" و"سينيكا" (العام الرابع ق. م 65م) وتعتبر أقدم تراجيديا متكاملة في الريبرتوار العالمي... ظلت الأطول عمراً والأكثر إقبالاً. لتثير إعجاب القدامى والقروسطيين والنهضويين والمعاصرين مع تجاوز عروضها ما قدمته مسارح كل من "شكسبير" و"موليير" و"الكوميديا ديل آرتي" و"بريخت" مجتمعة.... لكن لماذا؟

هل لأن موضوعها يتناول عملين شنيعين: جريمة قتل أوديبيوس" والده وسفاح القربى بزواجه من والدته.. أم..؟ ربما أراد "سوفولكليس" أن يحمل الإنسان "أوديب" طموحات تفوق طاقته تجلب لـه تعاسة لا متناهية وتولد لديه الحاجة إلى رحمة الآلهة وشفقة بني البشر معاً. وما العمل الذي يصاب به بطل هذه الأسطورة الحية إلا استعارة جَمَعَ من خلالها الشاعر الإغريقي بين عالمين متناقضين:
الوهم والخيال من جهة والمنطق والعقلانية من جهة أخرى.

ولأن "مسرح ريمز" اختار النص الذي كتبه "سينيكا" سنتناول التراجيديا التي ألفها "سوفوكليس" نظراً لمكانتها عند أرسطو، ولانشغال فرقة المسرح الوطني اليوناني بتقديمها بلغتها الأم مع إخراج "ميميس كويو متزيس" لهذه التراجيديا الفلسفية.

تبدأ أحداث هذا العمل في مدينة "تيبيس" التي اجتاحها الطاعون عندما يقرر "أوديب" ملكها معرفة السر الكامن وراء هذا الوباء فيسأل العرافين عن السبب لتجيب آلهة المعبد إن موت الملك "ليوس" - وخلفه "أوديب" - يحمل تدنيساً مرافقاً لوباء لن يزول إلا بمعاقبة المجرم الذي قتل هذا الملك العادل.

تنتاب الشكوك "أوديب" لكن "جوكاست" زوجته وهي أرملة "ليوس" تقنعه بان تفسيرات الكهنة خاطئة.
فقد تنبأت فيما مضى موت الملك الراحل على يد ابنه مع العلم أن الولد الوحيد الذي رزق به "ليوس" وجوكاست" قضى وهو لا يزال رضيعاً. ألم تطل تلك التأويلات الكهنوتية "أوديب" بعد أن أنذره عرافو "كورنتوث" بأنه سيقدم على التخلص من والده والاقتران بوالدته؟!
سرعان ما يكشف خادم عجوز حقيقة الأمر حين يعترف بأن الرضيع الذي حمله خادم "ليوس" بأمر من هذا الأخير إلى جبل "سيترون" لتأكله الذئاب خوفاً من أن تتحقق نبوءة الكهنة لم يلق حتفه.. فقد عثر عليه أحد الرعاة وتبناه حتى اشتد ساعده. وما إن اطلع "أوديب" على هذا السر حتى فقأ عينيه بيديه في حين عمدت "جوكاست" والدته التي أصبحت زوجته إلى شنق نفسها.
وليغدو شقيقها "كريون" ملكاً جديداً لـ "تيبيس" (طيبة). لكن من أين جاء أوديب؟ وكيف تربع على عرش والده ليرتكب جريمتين شنيعتين؟ كانت "تيبيس" تعيش حال ذعر نتيجة سيطرة "أبو الهول" على مقاليد أمورها وفي إحدى الأيام يصل "أوديب" إلى المدينة لينتشلها من مخالب "أبي الهول" بعد أن عجز أشجع الأبطال عن ذلك. لكنه ـ يحمل في دمه بذور الخطيئة الأصلية التي تجعل حكمته وقوته تنقلبان إلى دمار وجنون طاغ. وأنّ لـه معرفة ارتباط عقوبة هذا الوباء بعبثية هذا الكون ومنطقه اللامعقول؟ وما إقدامه على أذية عينيه إلا بدافع رفضه هذا العبث الوجودي.
هذا وتجد شريحة من النقاد في مسرحية "أوديب" رؤية فلسفية تعري علاقة الإنسان بالأقدار المتربصة به كلما ارتكب المعاصي في حين ترى مجموعة أخرى أن هذه الدراما تطرح قضية الحرية. وهل الإنسان سيد مصيره أم أنه يخضع لقضاء أعمى؟
ولماذا أراده "سوفوكليس" كائناً مجبولاً بتناقضات هي مصدر معاناته وأزماته؟! إنسان متقلب هو يوم تتحول انتصاراته إلى هزائم تنقله من حالٍ إلى حال من شبه ملاك إلى شيطان رجيم.

إلكترا:

عرض ريبرتوار "تياترو آللاسكالا دوميلانو" على خشبته وخلال شهر أيار 2005 رائعة الموسيقي الألماني "ريتشارد شتراوس" (1864 - 1949): "إلكترا" التي اقتبس نصها ولحنّ موسيقاها عن تراجيديا "يوريبيديس" تحمل الاسم المذكور..... وتتناول عودة "أوريست" ابن آغا ممنون إلى وطنه وقتله والدته بالاشتراك مع شقيقته "إلكترا". هاهي "كليتمنستر" والدة "إلكترا" و"أوريست" تزوج ابنتها قسراً من مزارع فقير كي لا تنجب الشابة أولاداً نبلاء يعتلون في المستقبل العرش. فعندها سينتقم هؤلاء من قاتلة جدهم "آغا ممنون" وتدس لـه زوجته السم بالتعاون مع "إيجسته" عشيق تلك الأخيرة فيموت مباشرة. أما "أوريست" فقد استطاع مربي "آغا ممنون" الملك إنقاذه من غضب "إيجسته" و"كليتمنستر" والهروب به خارج مملكته. تفتتح المسرحية بدخلو "إلكترا" وهي تندب حظها العاثر لغياب شقيقها التي اختارته الآلهة للثأر لدم والدها المغدور. وذلك رغم احترام المزارع الطيب القلب لها وتكريمها كأميرة وصونه عفتها ـ وقد دأب "يوريبيديس" (406 - 484 ق.م) على رسم شخصياته التي تنتمي لشريحة الفقراء على هذه الصورة ليؤكد على تعاطفه معهم. وفي مقدمة هذا العمل يروي المزارع المتواضع تلك الأحداث وهو جالس أمام منزله حين تقطع عليه "ألكترا" خلوته بعد أن عجزت عن كتم عبراتها وإخفاء ألمها. فيواسيها بكلماته الرقيقة بينما يختبئ "أوريست" وصديقه "بيلاد" وهما يصغيان لحوار "إلكترا" وزوجها ولأن المناسبة عيد الآلهة هيرا تطلب جوقة المرتلات من "إلكترا" اصطحابها إلى معبد مملكة "آرغوس". يطل "أوريست" ليخبر "إلكترا" التي لم تكتشف هويته بعد بأنه يحمل لها رسالة من شقيقها فتسر للغريبين حقدها على والدتها:
"كليتمنستر" الزانية التي غدرت بوالدها ورغبتها في قتلها بيديها هاتين.

تطلب إلكترا من مربي "آغاممنون" الذي أنقذ شقيقها عندما كان طفلاً المجيء لسماع أخبار "أوريست". يجتمع المربي مع الغريب حامل أخبار "أوريست" فيشاهد ندبة فوق جبين هذا الأخير يعرفها جيداً. فيعْلم "إلكترا" بالأمر ليرتمي الشقيقان كل منهما في أحضان الآخر. يقترح المربي الوفي خطة تقتضي باقتراب "أوريست" من زوج والدته خلال تقديمه الأضاحي في المعبد ثم طعنه حتى الموت مع جعل عنصر المفاجأة أداة لنجاح العملية. وتنفذ الخطة بحذافيرها.
ويقتل "إيجسته" لتهلل الجماهير المحتشدة خارج المعبد لوريث آغا ممنون ـ في تلك الأثناء تعمل "إلكترا" على استدراج والدتها إلى كوخها الخشبي بذريعة ولادتها لطفل رضيع... وما أن تدخل "كليتسنتر" إلى غرفة ابنتها حتى يقدم "أوريست" المختبئ داخلها على ذبح أمه ثم يخرج الشقيقان وقد تلطخت ثيابهما بدماء والدتهما لينصرفا إلى البكاء والعويل حين يصل خالاهما فيصدرا حكماً بنفي "أوريست" إلى أثينا وتزويج شقيقته "إلكترا" من "بيلاد" النبيل الوفي.

أوريستيس:

في أواخر شهر حزيران 2005 وعلى مدرج "إبيدا فروس" قدمت فرقة المسرح الوطني اليوناني آخر عمل تراجيدي للشاعر الإغريقي "يوريبيديس" نظمه في آثينا وعنوانه: "أوريستيس" أو أوريست عرض لأول مرة عام 408 ق.م أعد هذه الرائعة ونفذها المخرج اليوناني "يورغوس خيموناس" وستتناوب هذه المسرحية مع أعمال أخرى تقدمها الفرقة المذكورة في سياق "ريبرتوارها" على خشبات رقعة القارة العجوز. تجري أحداث: أوريستيس" في مدينة "آرغوس" حيث يتقرر مصيره بعد ذبح والدته حسبما تنشد "إلكترا" في استهلال هذا العمل. وقد أصبح الشاب مشوش الذهن لشعوره بالذنب لما اقترفته يداه رغم تلبيته رغبة آبولو بالثأر لوالده المغدور. مر أسبوع على حادثة مقتل والدته ومحاولة شقيقته "إلكترا" التخفيف من ألمه استعد شعب "آرغوس" لإصدار الحكم بالإعدام على أوريست" يعود "مينيلاس" شقيق "آغا ممنون" وعم الشابين من حرب طروادة تسبقه زوجته "هيلين" خالة "إلكترا" وأوريست" و"إيفيجيني" وهي التي كانت وراء اندلاع معاركها بين قومها الإغريق والطرواديين. تصل "هيلين" تحت جنح الظلام كي لا تنتقم منها أرامل "آرغوس" اللواتي فقدن أزواجهن في تلك الحرب الضروس. فتخبر "إلكترا" خالتها بموت "كليتمنستر أمها لتطلب منها "هيلين" وضع قرابين فوق قبر والدتها. لكن "إلكترا" لا تجرؤ على القيام بهذه الخطوة وترسل "هيرميون" ابنة خالتها للقيام بهذه المهمة تُعلم "إلكترا" شقيقها بقدوم عمهما وقد عرف هذا الأخير كيف تم اغتيال شقيقه "آغا ممنون" على يد شقيقة زوجته.. يتعاطف "مينلاوس" مع "أوريست" ابن شقيقه رغم أن الشعب قرر رجم هذا الأخير بالحجارة.
عندها يدخل حموه "تيندار" والد "هيلين" و"كليتمنستر" وقد عقد عزمه على الانتقام من حفيده "أوريست" فلماذا لم يكتف هذا الحفيد بطرد أمه من القصر؟ لماذا ذبحها بوحشية؟! يلجأ "أوريست" إلى صديقه "بيلاد الذي يقنعه بمواجهة قومه وتبرير موقفه حين يدخل موفد إلى مجلس "إلكترا" ليخبرها أنه لم يعد أمام "شقيقها و"بيلاد" سوى خيار واحد هو الانتحار مع العلم أن فلاحاً فقيراً يتيماً دافع بمفرده عن أوريست إشارة للشاعر اليوناني إلى غباء الكثرة وفقدانها الإحساس بالمسؤولية.
يقترح "بيلاد" عندها على "إلكترا" و"أوريست" ذبح "هيلين" المسببة الرئيسية لمعاناة الإغريق. ألا تتمتع بسمعة سيئة وبكراهية الإغريق لها؟! تُخطف لهذه الغاية "هيرميون" وتُحتجز كرهينة وهي ابنة عمها وخالتها معاً. عندها يقتحم "مينيلاوس" المنزل للثأر لمقتل زوجته "هيلين" لكن "أوريست" و"بيلاس" يهددانه بذبح ابنته "هيرميون" في حال اقترابه منها ويرغمانه على إقناع الآرغوسيين ببراءة أوريست" الوريث الشرعي لآغا ممنون". ويطل أبولو ليخبر الجميع بأن "هيلين" أنقذتها الآلهة وأنه يتوجب على "مينلاوس" الخضوع لإرادة "أوريست" الذي سيقترن بابنة عمه "هيرميون" نزولاً عند رغبة "آبولو" وقد قر نشر السلام في البلاد...

ميديا:

وعلى غرار "هيكوبا" يقدم مسرح الذخائر في اليونان خلال موسمه الحالي عرضين لتراجيديا "ميديا" التي ألفها "يوريبيديس" وعرضت لأول مرة عام 431 ق.م... أخرج النسخة الجديدة اليوناني "ستاثيس ليغاتينوس" وأعد العرض الثاني "داريوديل كورينز" عن نص للألماني "بيتر شتاين" وقدم أواخر آب على مدرج "إيبيدا فروس"... ترتبط أحداث "ميديا" بملحمة "الأوديسة" حين يرافق الأرغنوت صاحبهم "عوليس" خلال عودته إلى مملكته "إيتاكا" بعد أن وضعت حرب طروادة أوزارها.. يتناول "يوريبيديس" أسطورة "ميديا" وقد هجرها "جازون" ملك "أيوكلوس" بعد أن ساعدته في الحصول على الجزازة الذهبية "وميديا" ابنة ملك "كولخيدة" التي وقع هذا البطل في حبها وتزوجها ورزق منها بطفلين. لكنه سرعان ما يتخلى عنها ليتزوج "كريوسي".
تقص مرضعة الساحرة "ميديا" في بداية المسرحية كيف أقدمت ربيبتها ابنة ملك كولخيدة على الانتقام من عم زوجها المدعو "بيلياس" الذي انتزع العرش من "جازون" عنوة. ألم تدفع أولاد هذا المغتصب لنحر والدهم بوحشية قبل تقاسمهم ثروته؟
تهرب "ميديا" وزوجها "جازون" إلى "كور نتوث" بعد تلك المجزرة.... وما أن يصل "جازون" عند "كريون" حتى يقرر الزواج من "غلوكي" أو كريوسي" ابنة هذا الملك الذي أرسل "أنتيغون" (ابنة أوديب) إلى الموت... تصاب "ميديا" بخيبة أمل وهي تجتر حقدها على "غلوكي" وجازون معاً....
تتوجس مرضعتها شراً من غضب ربيبتها. يدخل موفد أرسله "كريون" وبرفقته أطفال "ميديا" وقد طردهم الملك من قصره ليجد "ميديا" تندب حفظها العاثر وقد انهارت أعصابها. فتعمد مرضعتها على إبعاد الأطفال عن أمهم التي أصبحت دون وطن ولا أهل ولا أصدقاء...
لقد ضحت بكل ما تملك من أجل "جازون" الخائن. ينذر "كريون" زوجة "جازون" بمغادرة المدينة. لكنها تتوسل إليه أن يمهلها حتى الغد...
يلتقي "جازون" "ميديا" وجهاً لوجه ليخبرها بأن زواجه ضروري للإبقاء على حياتها مع أولادها. فتكتفي بتأنيبه وقد وجدت إصراره لا رجعة فيه. وتخفي ما أضمرته للانتقام من "جازون".
يصل ملك "أثينا": ايجه" إلى "كورنتوث قادماً من معبد آبولو في "دلفي" بعد أن طلب من هذا الأخير الذرية الصالحة. فتعده "ميديا" بالتنازل لـه عن أولادها إذا سمح لها بالبقاء في "أثينا" ويوافق "إيجه"... فترسل "ميديا" إلى ضرتها وغريمتها إكليلاً من الذهب المطعم بالسم هدية زواجها من "جازون" ثم ترجو هذا الأخير التوسط لدى الملك "كريون" للحفاظ على أطفاله إلى جانبه في "كورنتوث" يظهر طفلا جازون ومعهم المربي الذي يطلع "ميديا" أن "غلوكي" قبلت هديتها. وسرعان ما تقدم الأولى على فعلها الشنيع بذبح فلذتي كبدها انتقاماً من "جازون" الذي يراهما أغلى ما يملك.. عندها يدخل رسول ليخبر "ميديا" أن "غلوكي" ماتت مسمومة بعد أن وضعت إكليل الذهب فوق عنقها وأن "كريون" لحق بها عندما قبّل ابنته..
يصل "جازون" متأخراً ليفشل في إنقاذ ولديه. وتنطلق "ميديا" باتجاه جدها "الشمس" كما أرادت حين يتضرع "جازون" للآلهة لتثأر لـه من زوجته المجرمة. وتعتبر تراجيديا "ميديا" من أهم أعمال "يوريبيديس" على صعيد المعالجة النفسية لأنها تصور بحث الإنسان الدائم عن سعادة تتسرب من بين يديه خاصة عندما يستسلم لشياطينه - جشع جازون وحب الانتقام عند ميديا - وذلك إثر شعوره بالإحباط والفشل. وقد عالج هذا الموضوع كل من الفيلسوف "سينيكا" والأدباء "مرنشيسكو روخاس زوريللا" من أسبانيا "وموليير" من فرنسا و"فرانز غير لبارزير" من ألمانيا. و"كورنيل" صديق "موليير" ومواطنه. "ولومبي شيروبيني" من إيطاليا إلى جانب عشرات الفنانين التشكيليين الذين استوحوا مواضيع لوحاتهم من تلك الرائعة الأدبية.

الكوميديا بين القديم والحديث

على غرار التراجيديا حظيت الكوميديا اليونانية بجماهيرية واسعة من قبل رواد المسرح الكلاسيكي والمعاصر ويكاد مسرح الذخائر العالمي يصخب في كل موسم لـه بعروض ذات صولة وجولة في هذا المضمار.

وهاهو أريستوفانيس" الإغريقي (450 ق.م - 385 ق.م) يمثل سنوياً ركناً فوق خشبات المسارح العالمية نظراً للخلفية الاجتماعية السياسية لأعماله ولإسقاطاتها على المستجدات التاريخية عبر العصور.

من هنا جاء تسليط الأضواء على عملين بارزين في ريبرتوار المسرح الوطني اليوناني وهما "السلام" - إيريني باللغة اليونانية "والضفادع"... فعلى خشبة مسرح "ايبيدافروس" الأثري قدمت فرقة المسرح الوطني في اليونان أواخر تموز 2005: كوميديا: "السلام" أعدها ونفذها "ميريس" أهم مخرج معاصر لمسرح الذخائر في تلك البلاد...

عرض هذا العمل لأول مرة في أثينا عام 421 ق.م في مرحلة كانت تشهد نهاية حرب "البيليبونيز" مع اقتراب التوقيع على "سلام نيسياس"... وترددت يومئذ نادرة رواها الشارع الأثيني بسخرية تقول أن خنفساء استطاعت الطيران والوصول إلى معبد أولمب لتضع بيوضها في أحضان آلهة المعبد تناشدها تحقيق السلام على الأرض.. فهل تصم آذانها أم؟!

تجيب كوميديا "السلام" على هذا السؤال وما تمخضت عنه رحلة الخنفساء فيجعل "آريستوفان" الفلاح "تريجه" يعتلي ظهر خنفساء ضخمة لزيارة الآلهة والتفاوض معها لاسترجاع السلام الذي حُرم منه بنو البشر مدة طويلة. ينطلق "تريجه" من سطح منزله ليحط في الجانب الآخر من المسرح أمام قصر "جوبيتر" لكنه للأسف لا يجد آلهة المعبد التي هجرت المكان لشعورها بالاشمئزاز من مشاحنات الممالك الإغريقية المستمرة.

فرحلت إلى أبعد مكان في السماء. ولم يبق في المعبد سوى "هيرميس" ابن "زيوس" و"مايا" وهو إله البلاغة والتجارة ورسول الآلهة الذي يسهر على حراسة المعبد. لكن "يوليموس" وتعني هذه الصفة باللغة اليونانية: "الحرب" - بات يسيطر على شؤون العباد بعد زجه "السلام" في مغارة مجاورة متباهياً بصلفه ونفوذه. وهاهو يستعد أي "بوليموس" لسحق وتدمير الحواضر اليونانية داخل "هاون" (جرن) لتلقين سكانها درساً لن ينسوه. وعندما لا يجد مدقاً أو مطرقة لتنفيذ خطته وتحقيق مأربه يقتل كلاً من "كليون" في أثينا و"براسيداس" في اسبارطة وهما من أجج لهيب الحرب المستعرة آنذاك في المنطقة. ولذلك يستجمع "تريجه" شجاعته ويستعد لإطلاق سراح "إيريني" السلام من مغارتها.

بتقديمه الأضاحي الصلوات للإله "هيرميس" بدأت مواقفه تلين وتتغير. وسرعان ما يعمد رعاة الأبقار الإيتكيين إلى مساندة "تريجه" وتقديم الدعم لـه من خلال نزعهم الحجارة التي تسد مدخل المغارة حيث تم احتجاز "إيريني" ليُخرجوا منها ثلاث ساحرات هن: "السلام" و"أوبورا" (وتعني وفرة فاكهة الخريف) و"تيوريا" (فرح الاحتفال بالسلام). وليظهر من خلال المسرحية المدججة بالاستعارات والاسقاطات حب "آريستوفانيس" للأرياف والطبيعة. ألا ينتظر "تريجه" وأنصاره نهاية الحرب للعودة إلى الحقول حيث السكنية وراحة البال؟!

يرجع عندها "تريجه" إلى ريفه بعد أن كرمه الشعب ومنحه أرفع الأوسمة. وقد استحق الحفاوة والتكريم لكونه صاحب الفضل في توطيد أسس السلام. فيتزوج. من "أوبورا" في احتفالات صاخبة بالموسيقى والموائد العامرة بالطعام. يشارك فيها "هيمينة": آله الزواج عند الإغريق.

الضفادع:

كوميديا كتبها "أريستوفانيس" وعرضت لأول مرة في أثينا عام 405 ق.م تقدمها فرقة المسرح الوطني اليوناني خلال موسمها الحالي على خشبتي الأوديون و ابيبدافروس. كان "يوربيديس" الشاعر التراجيدي ويكن لـه أريستوفانيس" كراهية شديدة عبر عنها في انتقاداته اللاذعة قد توفي قبل عدة أشهر من هذا العرض.
فانصرفت كوميديا "الضفادع" إلى تصوير حزن "ديونيسوس" إله المسرح على وفاة "يوريبيديس" ونزوله إلى الجحيم لإعادة هذا الأخير إلى الحياة الدنيا. في الجزء الأول يرسم آريستوفانيس بشكل ساخر رحلة "ديونيسوس" إلى عالم الظلمات رغم تخوفه من وحوش الآكيرون (نهر الجحيم الذي لم يتمكن أحد من اجتيازه مرتين...) يعبر النهر برفقة خادمه أكتيتاس" على صوت نعيق ضفادع تشكل كورساً يعمل على إضحاك المشاهدين وإطلاق النوادر قبل الوصول إلى منزل افلاطون. الذي يخبرهما أن "يوريبيديس" بعد أن وطأت قدماه تلك البقاع (الجحيم) أزاح "أسخيليوس" عن عرشه حيث أجلسه "سوفوكليديس" ليتربع مكانه. ويأمر افلاطون" بأن تنظم مساجلة شعرية بين الشاعرين اليونانيين.
تشغل هذه المساجلة الجزء الثاني من كوميديا "الضفادع" لتعطي المستمع إليها فرصة التعرف على العصر الذهبي للثقافة الأثينية. وتعج تلك المساجلة بالمحاكاة الساخرة من الطبيعية وبالأمثولة النقدية والابتكارات على صعيد الشعر والعبرة والحكم. يطرح المؤلف من خلالها قناعته بأن الشعر يجب أن تكون وظيفته تربوية وتشرف عليها الدولة. وكان "أريستوفاينس" من المعجبين جداً بأعمال "آسخيليوس" مؤسس ما يسمى "الفضيلة في التراجيديا" باعتباره كاهن فنٍ أخلاقي يصبو إلى الكمال في طروحه هذا بينما اعتمد "يوريبيديس" خلاف ذلك لتأثره بالفلسفة السفسطائية التي تخضع التربية والأخلاق للنقد. ألم يحمل هذا الأخير معاناة الإنسان اليومية وحياته المتقلبة بمطباتها وعثراتها إلى خشبة المسرح؟ ألم يعرض أبطاله بما في ذلك آلهة المعبد للشقاء والعذاب والقلق على غرار ما يعانيه البشر؟!
ورغم انتقادات أريستوفانيس" لغريمه "يوريبيديس الذي ترك بصمات عميقة في الأجيال التي عاصرته وجاءت بعده إلا أن صاحب "الضفادع" لم يبتعد هو أيضاً عن تلك التأثيرات الفلسفية رغماً عنه. واتهامه "يوريبيديس" بالتجديد على صعيدي الموسيقي والشكل إلى جانب الأسلوب لم يثنه عن تقليد هذا المعلم المحترف ـ لفن مسرحي سهل ممتنع. ألم يستخدم التهكم كوسيلة لنقد مثالب المثقفين في عصره؟! وتنتهي كوميديا "الضفادع" بفشل كل من "يوريبيديس" و"ديونيسوس" في مهمتهما مع صعود "اسخيليوس" إلى الأرض من جديد لإعادة هذين الضالين إلى رشدهما.

التحكيم:

كوميديا يونانية للشاعر الساخر "مينياندر" (342 - 222 ق.م) من مواليد أثينا وأبرز وجوه "الكوميديا الجديدة" كما كانت تدعى تلك المدرسة المدججة بالنوادر والنقد والقدح والذم...
سار على نهج "مينياندر" كل من "بلوت" الشاعر اللاتيني الفكه (254 ق.م 184 ق.م) و"تيرنس" (من مواليد قرطاجة بين (190 - 159 ق.م). تقدمها على امتداد الموسم 2005 - 2006 فوق خشبة "إيبيدافروس" فرقة المسرح الوطني اليوناني ويخرجها "إيفي غافر يليليدي" يدور موضوع هذه الكوميديا حول مساجلة بين شابين من رقيق أثينا وهما "داوس" و"سيريسكوس". عندما يعثر الأول على طفل رضيع قرب ضفة مهجورة من النهر، فيحمله ويوصي به لصديقه "سيريسكوس" ليقوم برعايته محتفظاً لنفسه بالمجوهرات والحلي المرافقة لقماطة اللقيط الصغير وقد أدرك "داوس" علو شأن أهل الطفل. وما أن يعلم "سيريسكوس" هذا الأمر حتى يلح للحصول على حصته من الكنز. وعندما يعجز المتخاصمان في الوصول إلى حل يقع اختيارهما على "سميكرنيس" الرجل المعروف بنزاهته

ليجري التحكيم بينهما حسب العادة المتبعة آنذاك. تتابع فصول تلك الكوميديا المحاكمة التهكمية بين الطرفين المتنازعين على كنوز الرضيع. والتي تسخر من تقاليد مجتمع لا يعرف الرحمة. تطل ابنة "سميكرنيس" وتدعى "بامفيل" وقد طلقها زوجها الثري شاريسيوس بعد أن ساورته شكوك حول أبوته لمولودها البكر. يرافقها "أونيسيموس" وهو خادم زوج "بامفيل" ليسلمها إلى والدها.
هناك يعثر أونيسموس على خاتم سيده بين المجوهرات المطروحة أمام طاولة التحكيم. لقد فقد الخاتم المذكور عندما كان "شاريسيوس" يغازل خلال حفلة تنكرية فتاة حسناء لم يعرف هويتها تدخل عازفة المزمار "هابروتنون" لتخبر "بامفيل" بأن الطفل الذي عثر عليه "داوس" هو المولود الذي وضعته تلك الأخيرة وأن مطلقها يشعر بالندم لاتهامها بالخيانة ورميه طفلهما قرب النهر. يقتحم "شاريسوس" منزل سميكرنيس" لإعادة زوجته إلى قصره وبرفقتها ولدهما الوحيد.
فيطلب مغفرة "بامفيل" قبل أن يمنح صاحبة الأيدي البيضاء هابروتنون حريتها. وتتميز هذه الكوميديا ببلاغة أسلوب الحوار وبتحليل دقيق للشخصيات - ألم يصف فلاسفة العصر الذهبي اليوناني فن "مينياندر" بأنه مرآة الحياة خلال القرن الرابع ق.م، حين وصلت البرجوازية الآثينية إلى أوج مجدها؟!

طارطوف:

بما أن الكوميدي فرانسيز أبرز فرق مسرح الذخائر في فرنسا قد انطلقت على يدي المسرحي الفرنسي المعروف "موليير" (1622 - 1673) فإنها تتابع في موسمها الجديد 2005/ 06 عرض مسرحيته الأشهر "طارطوف" المنافق وقدمت بين 21 أيار 18 تموز 2005 في باريس على خشبة تحمل اسمها. أخرج هذا العمل "مارسيل بوزونيه" يعري مؤلفها "موليير" على امتداد فصول تلك الكوميديا الخمسة مثالب عصره. عرضت لأول مرة في فيرساي 1664 حين كان الشاعر يحظى بإعجاب الملك لويس الرابع عشر الذي قرّبه من بلاطه رغم غضب الملكة الأم "أنا" النمساوية التي شعرت بإهانة "موليير" لطبقتها من خلال تهكمه على المقربين للبلاط وبخاصة رجال الدين المسيحي.
ساند الملك الشمس "موليير" بعد أن كاد هذا الأخير يساق إلى المحرقة (محاكم التفتيش) لكن "موسيو" شقيق الملك ينجح في استدراج "موليير" لقصره مع فرقته حيث عرضت مسرحيته "طارطوف" عام 1664 لأول مرة. تلتها رائعته "دون جوان" عام 1695 والتي عَرضت مؤلفها لاضطهاد طبقة النبلاء لـه رغم حماية الملك شخصياً. ليحصل موليير من لويس الرابع عشر على تسمية فرقته فناني الملك مع تلقي رواتب خاصة بهم وهو حدث في ذلك العصر. تبدأ الأحداث حين تقرر مدام "بيرنيل" والدة البرجوازي "أورغون" مغادرة منزل نجلها بعد أن صدمتها مظاهر البذخ والترف السائدة في أجواء البيت. وقد ثارت ثائرة أولاد "أورغون" الذين راحوا يتهمون "طارطوف" صديق والدهم بالوقوف وراء احتقار البرجوازي لأسرته وسعيه وراء استعراض ثروته. لم يتأخر حتى "كليونت" صهر "أورغون" في اتهام "طارطوف" بالدخيل الدساس. وكانت الخادمة "دورين" وبتأييد من "كليونت" تعمل على تشويه صورة "طارطوف" أمام مدام "بيرنيل" التي أعجبت بهذا الأخير لتمسحه برجال الدين المسيحي وتقربه منهم في كل مناسبة. ثم راحت تدين صداقة ابنها مع "طارطوف" الذي أصبح صاحب الكلمة الفصل في منزلهم. يعود "أورغون" من رحلة قام بها ليسأل قبل كل شيء عن أخبار "طارطوف" دون التطرق لمعرفة العارض الصحي الذي ألم بزوجته أو غضب والدته. وحين تقاطعه "دورين" لتقص عليه أخبار أسرته ينهرها رب البيت مستعلماً عن طارطوف فقط المقيم كضيف في منزله. كذلك الأمر حين يتهم أولاد "أورغون" الدخيل بالنهم والكسل واللامبالاة والنفاق وقلة الورع يرفض "أورغون" تلك الانتقادات لأنه يكنّ لهذا المظلوم المحبة والاحترام ألا يستقطب هذا الرجل الورع التقي طارطوف اهتمام الجميع في المجالس دون استثناء؟ ألا يقبّل هذا الدخيل الأرض كلما أطلق مثلاً أو عبرة مما يؤكد حجم التقوى المعتمرة في قلبه؟ وعندما يعلن "كليونت" أنه وافق على تزويج "ماريان" وفالير" لا ينبس "أورغون" ببنت شفة لكن البرجوازي كان يعد لأمر خطير يتعارض والوعد الذي قطعه سابقاً على "فالير" - يفتتح موليير الفصل الثاني ليكتشف المشاهد

خفايا هذا الأمر الخطير ـ فقد قرر "أورغون" تزويج ابنته "ماريان" من الرجل الورع والتقي "طارطوف" ليخبرها بذلك وتوافق "ماريان" الخجولة على مضضٍ مخافة عصيان أوامر والدها. تتدخل الخادمة "دورين" لتفضح زيف هذا المنافق الذي يدّعي الورع عندما يدخل "فالير" وقد بدأت تنتابه مشاعر الغيرة والأسى فيتهم خطيبته بالخيانة. تسعى "دورين" لإصلاح ذات البين بين العاشقين عندما يطل نجل "أورغون" "داميس" فيطلق الوعيد والتهديد للتخلص من الدجال الدخيل. يخرج الحبيبان "ماريان" و"فالير" لتدخل زوجة والد "ماريان" وداميس" وتدعى "إيلميير" برفقة "طارطوف". يتنصت "داميس" لحديث الثنائي فيصاب بالهلع عندما يسمع غزل صديق والده لزوج أبيه.. تقتحم هذه الخلوة "دورين" لتهاجم "طارطوف" فتكشف نفاقه وتدليسه لكنه ينهرها ويطردها لتمتد يده إلى ركبة "إيلمير" التي تظهر لـه وداً مفتعلاً بعد أن تطلب منه التسريع بزواج "ماريان" من "فالير" خطيبها. ويخرج "داميس" من مخبئه عندما يعثر أورغون على صديقه طارطوف فيفضح داميس حقيقة الدخيل أمام والده. لكن "طارطوف" سرعان ما يعترف بأنه لم يستطع مقاومة إغراءات وجمال "إيلمير" وأنه يشعر بالذنب ويستحق الطرد كالمجرمين من منزل حبيبه وصديقه. ولأن "أورغون" يثق بـ "طارطوف" يهاجم نجله وزوجته وقد ترسخ في اعتقاده أنهما يدبران مقلباً لـه ولصديقه المظلوم. ثم يطرد أورغون ابنه من المنزل ويقرر منح ثروته وأملاكه لهذا الطرطوف الذي يجيب صديقه "لتتحقق مشيئة الله إن كانت تلك رغبتك. عندما يفتتح الفصل الرابع يحاول "كليونت" إقناع البرجوازي "أورغون" بتغيير رأيه دون جدوى. ويطلب من طارطوف مصالحة الأب وابنه، تدخل "ماريان" لتناشد والدها الابتعاد عن صديقه، لكن لا أحد يصغي إليها إلى أن تقدم زوجة أبيها على ضربة قاضية فتقنع زوجها بالتخفي تحت طاولة كبيرة والاستماع لاعترافات صديقه الدنيئة خلال مراودته لها عن نفسها وسخريته من "أورغون" لكن "طارطوف" الخبيث كان شديد الحذر لا يستسلم بسهولة لذا تحاول "إيلمير" إقناعه بأنها كانت تظهر دلالاً عندما غازلها للمرة الأولى وهي مستعدة لأن للرضوخ لإرادته. يلح عليها المنافق التنفيذ واتباع القول بالفعل وعندما تخبره بأنها تخشى حضور زوجها يجيبها بأنه يستطيع قيادة "أورغون" من أنفه وأن هذا الأخير أعمى البصيرة وساذج لدرجة الثقة بالآخرين دون مبرر. يخرج الزوج المخدوع ليواجه صديقه المخادع وحين يسعى لطرده يطلب منه "طارطوف" حزم حقائبه والانصراف عن هذا المنزل الذي أصبح ملكه إثر تبرع "أورغون" بأمواله وممتلكاته لـه. في الفصل الخامس يخيم الذعر داخل منزل البرجوازي الأبله عندما يتذكر "أورغون" أن "طارطوف" وضع عنده أمانة هي عبارة عن أوراق تدين المنافق وصحبه وأن بإمكانه تسليمها للملك لكونها تحتوي على مؤامرة ضد الملكية. وعندما يحضر حاجب من المحكمة لإبلاغ "أورغون" بأنه يجب عليه إخلاء المنزل خلال أربع وعشرين ساعة لأن مالكه "طارطوف" يطالب به، يتدخل "فالير" ليعلن للجميع أن أمانة "طارطوف" أصبحت على طاولة الملك. عندها يحضر الدخيل برفقة رجل شرطه لإلقاء القبض على صديقه القديم. لكن الملك يأمر بكشف خلفية المؤامرة المحاكة ضده فيرسل جنوده لرمي صاحب السوابق "طارطوف" في السجن ومحاكمته وتبرئة "أورغون" الذي يوافق أخيراً على زواج ابنته "ماريان" من خطيبها "فالير". وتعتبر هذه المسرحية أهم أعمال الريبيرتوار الفرنسي الكلاسيكي لأنها تتطرق لآفة معروفة في كل الأزمنة والأمكنة وهي النفاق والرياء والتخفي وراء الورع والتقوى لتحقيق مآرب دنيئة وقد رسم "موليير" البطل الأول لمسرحية "طارطوف" بعناية فائقة أثارت ضده الكنيسة الكاثوليكية وكادت تحرمه من الدفن بشكل لائق..

مفاجأة الحب:

أدرج ريبيرتوار المسرح الوطني لشاييو في باريس كوميديا "مفاجأة الحب" للفرنسي "بيير ماريفو (1688 - 1763) وذلك على قائمته للموسم 2005/ 06 وهي من إخراج "جان باتيست ساستر". وتتألف تلك الكوميديا من ثلاثة فصول نثرية عرضت لأول مرة في العاصمة الفرنسية عام 1722 وحققت نجاحاً منقطع النظير. وتتناول فاجعة اكتشاف "ليليو" خيانة خطيبته لـه وطعنها بحبه فيعتزل

المجتمع ويرحل "ليليو" إلى الريف وقد أقسم يميناً ألا يقترب من النساء بعدئذ. وكان خادمه وكاتم أسراره "آرلوكان" قد تعرض هو أيضاً للمصيبة التي ألمت بمعلمه. تقع "جاكلين" خادمة "ليليو" التي تشرف على مطبخه في غرام "بيير" البستاني الذي يعمل عند كونتيسة تملك القصر المجاور لقصر "ليليو" الريفي. يقرر الشابان الزواج سراً لكن "جاكلين" تخشى غضب سيدها إن أقدمت على هذا العمل لذلك تمهد للقاء الكونتيسة مع النبيل "ليليو"
يستقبل هذا الأخير جارته وبرفقتها وصيفتها "كولومبين" ببرود شديد ثم يشرح لضيفته السبب الكامن وراء هذا التصرف. ليكتشف أن الكونتيسة كذلك فقدت الثقة بالرجال وباتت تخشى غدرهم بعد أن هجرها حبيبها. هذا في الوقت الذي انصرفت فيه الوصيفة "كولوميني" لاستمالة "آرلوكان" إليها. في الفصل الثاني تعلن الكونتيسة لجارها "ليليو" أنها لم تعد ترغب برؤيته وأنها ستكتفي بمراسلته لإتمام مراسم زواج "كولومبين" من "آرلوكان". وأخيراً تنجح وصيفة الكونتيسة في جمع شمل قلبين متلهفين للحب يخفي كل منهما عاطفته وراء ستار من الكبرياء واللا مبالاة. في الفصل الثالث يستسلم "آرلوكان" لرغبات "كولومبين" ليجتهد الثنائي في عقد قران الكونتيسة و"ليليو" الذي يعترف للكونتيسة أميرة أحلامه بشغفه بها منذ أول زيارة تقوم بها لقصره وقد اكتشف عاطفتها النبيلة والصادقة تجاهه كما أخبرته "كولومبين".

أوبو ملكاً:

شاركت هذه المسرحية في مهرجان "آفينيون" الأخير في دورته التاسعة والخمسين ونظمت مطلع تموز 2005 وهي كوميديا كاريكاتورية ألفها "الفريد جاري" (1873 - 1307) وحملت عنوان "أوبو ملكاً". يسخر موضوعها من البرجوازية الفرنسية في فصولها الخمسة. كتبها هذا الأديب بادئ الأمر لمسرح العرائس لتعرض عام 1888 قبل أن تطبع في كتاب صدر عام 1896 تدور أحداثها في بولونيا حيث يتمتع "أوبو" ملك آراغون السابق وكابتن التنين بثقة ملك "فيسيزلاس" الذي منحه وسام الصقر الأحمر. لكن زوجة "أوبو" لا تعجبها تلك التسميات إنها ترغب في الاستحواذ على السلطة، فتحاول إقناع زوجها بالتربع على عرش المملكة. يصل موفد الملك ليطلب من "أوبو" المثول بين يديه وما أن يدخل "أوبو" إلى حاضرة الملك حتى يسخر منه ولي عهد بولونيا الشاب "بورغلاس". ينتهي الفصل الأول.. ليشن "أوبو" في الفصل الثاني حملة انقلاب ضد ملك "فيسيزلاس" تنجح مع تصفيته للأسرة المالكة وهرب "بورغلاس" إلى المغاور المجاورة بانتظار الفرصة المواتية لاسترجاع عرشه. ينصب "أوبو" ملكاً على البلاد، فتنصحه زوجته بتوزيع حفنات من الأموال على الشعب ليتمكن من تسديد ضرائبه المتراكمة. يستجيب "أوبو" لإرادتها. يفتتح الفصل الثالث مع وضع يد الملك على ثروات نبلاء وأشراف وأغنياء المملكة وإقراره ضرائب جديدة تفرض على الزواج والوفاة تندلع الاضطرابات في البلاد. فيدعو "أوبو" مجلسه الحربي لاجتماع طارئ ثم يستعد مع قواته لمواجهة القيصر الذي يزمع على إعادة الشريعة إلى المملكة في الفصل الرابع يتوجه "أوبو" وجيشه لملاقاة قوات القيصر حين تسرق زوجته كنوز ملوك بولونيا. يستولي في تلك الأثناء "بورغلاس" على الحكم ليسيطر على زمام السلطة بمساعدة أنصاره ومساندة طبقة النبلاء....
تهرب الملكة دون أن تتمكن من حمل الثروة التي جمعتها في غياب زوجها "أوبو" الذي يشهد تآمر جيشه عليه مع تسجيل قوات القيصر انتصارات متوقعة. يهرب "أوبو" ليختبئ في إحدى المغاور فتلحق به زوجته عندما يهاجم "بورغلاس" المكان مع جماعة من مؤيديه فيركب "أوبو" وزوجته مركباً متجهاً إلى فرنسا حيث موطنهما الأصلي تهاجم مسرحية "أوبو" ملكاً الطبقة البرجوازية في فرنسا وقد أصيبت بتضخم الأنا وجنون العظمة بعد أن أصبحت تملك مالاً تمجده ويضاعف من نفوذها في المجتمع الجديد...

الغابة

لم تكتف فرقة "الكوميدي فرانسيز" بتقديم مسرحياتها في "باريس" بل حطت أواخر آب 2005 في موسكو لتعرض "كوميديا الغابة" تأليف "الكسندر أوسترفسكي" (1823 - 1886) وإخراج "بيوتر فومنكو".. و"الغابة" كوميديا عرضت لأول مرة في موسكو 1871 تدور أحداثها في أوساط الفنانين لتمجيد نبل أخلاق ممثل تراجيدي يواجه عدداً من الشخصيات الحقيرة تبدو في الظاهر حسنة السيرة أبرزها:
المالكة المتصابية الأرملة "غور مييسكايا" وتخفي خلف قناع الطيبة نوايا سيئة. تعيش الأرملة في قصرها داخل الغابة مع ابنة شقيقها "آكسيوشا" التي لا يتجاوز عمرها العشرين وشاب يدعى "بولانوف" تدعي بأنه خطيب الصبية رغم أنها تخفي مشاعرها نحوه...
ولأن القصر يجب أن يعود للشابة "آكسيوشا" وشقيقها الذي رحل عن المنطقة بحثاً عن السعادة برفقة فريق من الممثلين الجوالين. تستغل الأرملة "غورميسكايا" الفتاة أبشع استغلال.. تعشق "آكسيوشا" ابن تاجر للأخشاب يدعى "بير فوسيبراتوف" الذي يبادلها مشاعرها. وقد نجح والده في شراء جزء من الغابة تملكه "غورميسكايا" ولا مانع عنده من زواج نجله من الفتاة لو تمكنت من الحصول على "دوتا" أي مهر لزيادة ثورة "فوسيبراتوف". أطل شقيق "آكسيوشا" بعد أن أعلن إفلاسه وجاء للاستراحة بالقرب من شقيقته وعمته. يعرف أسرته على صديقه الفنان السيئ الحظ على غراره أزعجت عودة الشاب العمة الأرملة التي تحاول إقناع "بولانوف" الاقتران بها ولا يمانع الشقيق هذا المشروع خاصة وأنه يرغب في حمل شقيقته على مرافقته في جولة فنية بعد أن استطاع انتزاع قرابة 1000 روبل من الأرملة "غور ميسكايا" لإخراج مسرحيته. لكن "آكسيوشا" لا ترغب في هجر "بيير" فتخبر شقيقها بأنه ستتزوج خطيبها. لكن والده يطلب مهراً سخياً فيقدم لها شقيقها المبلغ الذي استدانه من العمة لتحقق حلمها في الاقتران من حبيبها. وليتابع طريقه إلى مغامرة أخرى مع فرقته التي تنتظره.
وتهدف المسرحية إلى تعرية مشاكل الإقطاعية النبيلة التي راحت تبيع ممتلكاتها على هامش جني البرجوازية ثروات ضخمة بطرقها الخاصة.

حب زليندة وليندورو

يستعد مهرجان إكس أون بروفانس الفرنسي خلال موسمه القادم عام 2006 لتقديم عدة أعمال من ريبرتواره العريق أبرزها كوميديا الشاعر الإيطالي الساخر "كارلو غولدوني" (1707 - 1793) وعنوانها: "حب زليندة وليندورو". تتألف هذه الكوميديا من ثلاثة فصول ولا يتجاوز عدد شخصياتها الثمانية: "دون روبيرتو" وزوجته دونا "إيليونورة" ودون "فلامينيو" ابن روبيرتو من زواج سابق "وزليندة" و"ليندورو" وبربارة "وفابرتيزيو" و"فريدريكو". تتمتع الحسناء الشابة "زليندة" بحماية "روبيرتو" والدها الروحي رغم تنافس كل من سكرتيره "ليندورو" و"فلامينيو" و"فابريتزيو" وكيل أعمال الأب للاستئثار بقلبها. يكتشف "فابرتيزيو" علاقة "زليندة" و "ليندورو" فيخبر "دون روبيرتو" ليطرد هذا الأخير سكرتيره. كذلك يقنع "ابن روبيرتو" زوجة أبيه "إيليونورة" التي تغار من الفتاة الجملية بأن والده وقع في غرام ابنته بالتبني "زليندة" فترمي بها خارج القصر. يلتقي العاشقان عند المطربة "بربارة" ليعرض كل منهما خدماته عليها. لكن "زليندة" سرعان ما تشاهد "فابرتيزيو" و"فريدريكو" عند "بربارة" وقد جاء كل منهما لاصطحابها إلى المنزل. في تلك الأثناء تهجر "إيلونورة" منزل زوجها بعد أن اتهمها بالأنانية وبقسوة الطباع. أليست المحرض الأول لطرد ربيبته "زليندة" من القصر؟ يلتقي "ليندورو" وجهاً لوجه مع "فلامينيو" فيدعوه للمبارزة. عندها تطلب "زليندة" مساعدة دون "روبيرتو" وتدعوه للتدخل لتجنب حدوث أي اشتباك بين الشابين يتمخض عن أذية حبيبها. ينجح "فريدريكو" أخيراً من إقناع "إيليونورة" العودة إلى المنزل لتنتهي المسرحية بتصالح الأطراف المتخاصمة.

سانييت "تشيخوف"

اختار مسرح أوروبا أوديون باريس لموسمه القادم 2006 ساينيت "أنطون تشيخوف" (1860 - 1904) وهي كوميديا قصيرة كتبها الأديب الروسي في بداية مسيرته الإبداعية. ولا يتوقف تشيخوف في تلك الأعمال عند رسم نماذج من شخصيات مضحكة أو مواقف تدعو للسخرية وإنما يخفي وراء تلك المفارقات الكوميدية مآسي الوجود. تصور لوحاته أناساً مسحوقين تحت أعباء الحياة اليومية، ومواقف تراجيدية على غرار بطل: "أغنية البجع" وقدمت لأول مرة عام 1886 وستعرض على خشبة المسرح الوطني "دولاكولين" إخراج "آلن فرانسون". يتناول موضوعها رواية ممثل عجوز لمقتطفات من حياته البائسة لصديقه الملقن الذي يعلم في إحدى الصالات المسرحية. وكان الممثل فيما مضى فناناً معروفاً تصفق لـه الجماهير بحماسة هاهو يدمن على الخمر اليوم لتغلق أبواب الصالة دونه بعد أن انتهى العرض ونسي من شدة سكره التوجه إلى منزله. يجلس النديمان ليتابع الملقن محطات من حياة الممثل العجوز الذي لم يعرف الحب في شبابه من شدة ضيق ذات اليد أما ساينيت: "على الطريق الواسعة" فقد كتبها "تشيخوف" عام 1887...

وعرضت على خشبات موسكو فيما بعد وهي كوميديا قصيرة تكاد تقتصر شخصياتها على ثلاثة أفراد. اشتهر هذا النوع من الأعمال المسرحية في إسبانيا قبل أن يحط في روسيا. وتتناول "على الطريق الواسعة" سخرية الأقدار من عزيز قوم ذل. فها هي زوجة نبيل روسي تعمل على إفلاسه ليغدو متسولاً مشرداً. يلتقي صدفة بالحوذي الذي كان في خدمته سابقاً قبل أن تصيبه تلك الأزمة المالية التي تسببت في بيع قصره.. فيدفع لـه هذا الحوذي ثمن شرابه في المقهى المجاور ثم يذهب هذا الخادم الوفي إلى رفاقه الفلاحين ويقص عليهم مأساة سيده السابق الذي أشهر إفلاسه. تدخل الزوجة الخائنة إلى المقهى جاءت تبحث عن الدفء من البرد القارس بينما ينصرف الحوذي لإصلاح مركبة التزلج فوق الثلج. يسأل النبيل زوجته عن سبب مجيئها إلى المقهى فتنهره وتبدأ بتحقيره أمام الزبائن فيهجم عليه عدد من الزبائن لقتلها لكنها تنجح في الهرب. وتشير تلك المسرحيات إلى الواقعية التي سار على نهجها "تشيخوف" من مطلع حياته الأدبية. وهنا يبتعد الأديب عن بناء حبكة أو عقدة درامية ليلتقط مشاهد من الحياة ليس إلا وهو ما نقلته "السانييت" إلى جمهور خشبة المسرح بشكل ناجح.

من المسرحين: التاريخي والغنائي...

ميترايدات

خلال مهرجان "سالزبورغ" النمساوي الذي ينظم على امتداد شهر آب من كل عام قدم "ريبورتواره" لموسم 2005 - 2006 رائعة الكاتب الدرامي الفرنسي الشاعر "جان راسين" (1639 - 1699): "ميتريدات"...

رأت المسرحية النور على خشبات باريس عام 1673، ثم تحولت إلى أوبرا لحن موسيقاها "موتزارت" ومسقط رأسه "سالزبورغ" والذي احتفظ بتسلسل أحداثها التاريخية لينقذها هذا الموسم "غنتركرامر" المخرج النمساوي المعروف. ترمز المسرحية الأوبرالية "ميتريدات" إلى مقاومة المشرق (بلاد القدم) ويمثلها الملك "ميتريدات" غزو الجيوش الرومانية البربرية لبلاده.

وتدور أحداث المسرحية في "نيمفي" مملكة القدم مع انتشار شائعات تروّج لموت حاكم البلاد "ميتريدات" واندلاع المشاحنات بين وريثيه:

"خيفاريس" و "فارناسي" من جهة ووالدتيهما من جهة أخرى. وإلى جانب الخلاف على العرش يعشق الشابان فتاة تدعى "مونيمة" كان والدهما قد قرر الاقتران بها لجمالها وحسن أخلاقها. لكن "مونيمة" تحب سراً "خيفاريس" وعندما يعرض عليها "فارناسي" قلبه وتاج المملكة ترده خائباً،

فهي لا ترغب في الزواج من "فارناسي" حليف الرومان. لكن هذا الأخير لا يقتنع بحجتها وسرعان ما تحمل الأخبار عودة الملك "ميتريدات" سالماً إلى "نيمفي" رغم هزيمة جيشه وهروبه متخفياً عن أعين الرمان ليوصي ولده "خيفاريس" بحماية حبيبته "مونيمة" بعد اكتشافه تعلق "فارناسي" بالحسناء. تكشف "مونيمة" للمحبوب "خيفاريس" هواها الجامح تجاهه إلى جانب تعهدها بالبقاء خطيبة "ميتريدات" ـ يقرر الملك الهجوم على روما انطلاقاً من شمال إيطاليا ويترك ابنه "فارناسي" في القصر للدفاع عن بلاده خلال غيابه بعد أن يقترح عليه الزواج من ابنة ملك البارثيين. لكن "فارناسي" يرفض الانصياع لأوامر والده ويعرض عليه التحالف مع الرومان وتجنب الحرب ثم يخبره أن الفتاة تعشق شقيقه الذي عمل على إخفاء هذا الأمر عنهما. يتظاهر عندها "ميتريدات" بمباركة زواج "خيفاريس" من "مونيمة" على اعتبار أنهما ينتميان لجيل شاب متقارب في السن ـ لتقع "مونيمة" في الفخ الذي نصبه لها الملك فتعترف لـه كيف تكتمت على غرامها. وما أن تكتشف الخديعة حتى تناشد "ميتريدات" أن يقتلها بعد افتضاح أمرها خاصة وأن مصير "خيفاريس" لن يكون أفضل من مصيرها أي الموت.. وبينما تنهش مشاعر الغيرة والحسد والرغبة في الانتقام قلب "ميتريدات" يدخل رسول ليخبر البلاط بأن الجيوش الرومانية تقترب من مشارف المدينة وأن "فارناسي" يتعاون مع العدو. وقبل أن يخوض "ميتريدات" معركته الأخيرة في محاولة لإنقاذ مدينته من الأعداء يرسل لخطيبته السابقة "مونيمة" سماً لتتجرعه بصمت. لكنه يندم على فعلته فيدفع برسول آخر لانتزاع الشراب الزعاف من أيدي "مونيمة" بعد مقاومته الرومان بشجاعة. ثم يقدم الملك "ميتريدات" على إغماد سيفه في أحشائه خوفاً من الوقوع في الأسر.

يُنقل وهو يحتضر إلى شرفة القصر ليشاهد ابنه "خيفاريس" وهو يدفع الرومان لركوب سفنهم والانسحاب من شواطئ بحر القرم. فيكافئ الوالد نجله بمباركة زواجه من "مونيمه". رغم التطابق الكبير بين شخصية "ميتريدات" التاريخية والصورة التي رسمها "جان راسين" عن هذا الملك إلا أن المسرحية تمثل تراجيديا الصراع بين العاطفة والواجب: واجب الأبوة والدفاع عن الوطن وعاطفة الغيرة (غيرة الأب من ولديه وغيرة الشقيقين أحدهما من الآخر) والكراهية ("مونيمه" في احتقارها لعدو الوطن "فارناسي")، وعاطفة عشق "مونيمة" الحسناء اليونانية للبطل "خيفاريس" ـ واندفاع هذا الملك الشرقي لحماية مملكته بشتى الوسائل.

تسامح تيتوس:

على خشبة "أوبرا باريس" قدم مسرح ذخائرها خلال شهري أيار وحزيران 2005 الدراما التاريخية "تسامح تيتوس" التي وضع موسيقاها عشرون ملحنً من بينهم "موتزارت" و"كالديرارة" (1670 - 1736) وعرضت في فيينا عام 1734 لأول مرة أما مؤلفها فهو الشاعر الإيطالي "بيتروتراباسي" الملقب "ميتاستاس" (1698 - 1782) وتشمل ثلاثة فصول. يتناول موضوعها رحمة "تيتوس" وتسامحه وهو الإمبراطور الذي حكم روما بين الأعوام 79 - 81 م أيام ثورة بركان فيزوف الإيطالي (عام 79م). وكان هذا الإمبراطور قاسي القلب صعب الطباع قبل وصوله إلى سدة الحكم. لكن ما إن اعتلى كرسي العرش حتى تغير سلوكه ليغدو متساهلاً متسامحاً حتى مع الذين تآمروا لخلعه. تدور أحداث "تسامح تيتوس" حول خيانة أصدقاء هذا الإمبراطور لـه وسعيهم للغدر به من خلال علاقات حب متشابكة. فبينما يعشق "سيستوس" ابنة الإمبراطور السابق الذي خلفه "تيتوس" ـ وتدعى "فيتيليا" تقع شقيقة هذا النبيل "سيرفيليا" في حب صديق "سيستوس" المدعو "إينوس".

وتتمحور هذه الدراما التاريخية حول الحسناء "بيرينيس" التي تحيك تآمر "سيستوس" ضد صديقه "تيتوس" ومن ناحية ثانية تعمل النبيلة "فيتيليا" حبيبة "سيستوس" وهي العدوة اللدودة لـ "بيرينيس" على تشجيع هذا الأخير للتخلص من الإمبراطور الجديد. يبعد "تيتوس" المرأة التي يحبها أي "بيرنيس" عنه وقد اكتشف علاقتها بحاخامات روما وكي يقطع الطريق أمام تنفيذ "ميتليا" مآربها في القضاء عليه والثأر لأبيها في حين كان "سيستوس" يخشى افتضاح أمر اشتراكه في المؤامرة

وخيانته لصديقه "تيتوس" يقرر الإمبراطور الزواج من "سيرفيليا" كي لا يغضب شعبه في حال اقترن بـ "بيرينيس" التي تدين باليهودية.
أثار هذا الأمر غضب "إينوس".. تسعى "فيتيليا" لإبعاد غريمتها "سيرفيليا" عن "تيتوس" وتحقيق حلمها في أن تصبح إمبراطورة لكن "تيتوس" ينظر إلى "فيتليا" نظرة مغايرة وقد عقد العزم على الاقتران بشابة ذات حسب ونسب مما دفعها لكشف المؤامرة التي تحاك ضده أمام حاشية الإمبراطور.
تنتشر الشائعات حول نجاح عملية تصفية "تيتوس" على يد أقرب رجال حاشيته، فيحكم مجلس الشيوخ على المتآمرين بالموت بما في ذلك "إينوس" ولكن "تيتوس" سرعان ما يظهر وهو حي يرزق، فيسامح الجميع ويعفو عن حاشيته التي تآمرت لقتله، ويتنازل عن المرأتين، لتحتفل روما بزفاف "سيرفيليا" و"إينوس" من جهة ثم "سيستوس" و"فيتيليا" من جهة أخرى على هامش عفو "تيتوس" عنهم.

الملك يلهو:

تجري فرقة الأوبرا الوطنية في باريس تدريباتها الأخيرة قبل افتتاح موسمها الجديد يوم 11 - 2 - 2006 بتقديم مسرحية: "الملك يلهو" للأديب الفرنسي "فيكتور هوغو". أعدها أوبرالياً "فيردي" تحت عنوان "ريغو ليتو"، وعرضت لأول مرة في باريس عام 1832. ولأنها دراما تاريخية تتألف من خمسة فصول شعرية نظمها "هوغو" (1802 - 1885) تدور أحداثها في بلاط فرانسوا الأول حين تحوم الشبهات حول مهرج الملك ويدعى "تريبولـه" الذي طالته الألسن والشكوك لأنه يخفي حياته العائلية عن حاشية "فرانسوا الأول". وهو متزوج وأب لأسرة لم تظهر في البلاط يوماً. وهذا ذنب لا يغتفر بالنسبة لتلك الحاشية المتعطشة للنميمة والدسائس. فكيف استطاع هذا المهرج الوضيع الاحتفاظ بهذا السر بعيداً عن رجالات البلاط أولياء نعمته؟ ولأن غباء حاشية الملك لا نهاية لـه سرعان ما ينصب لـه رجالاتها فخاً حين يدفعون بابنة "تريبوله" إلى أحضان الملك الذي يبحث عن مغامرات جديدة. ينجح "فرانسوا الأول" في اقناع "بلانش" ابنة مهرجه الوحيدة والبريئة أنه طالب جاء للدراسة وأنه أحبها من النظرة الأولى. تقع "بلانش الساذجة في شباك هذا الرجل بسهولة. يكتشف "تريبوله" ما حدث لوحيدته التي يعبدها، فيتابع حياته في البلاط كأن شيئاً لم يحدث رغم اتخاذه قرار الانتقام من أفراد تلك الحاشية التافهة والسيئة الذكر... فيستأجر مجرماً معروفاً لتنفيذ مهمة قتل الملك غريمه وعندما يتوجه "فرانسوا الأول متنكراً كعادته إلى موعده الغرامي مع "بلانش" التي استمعت لحديث والدها مع المجرم المأجور تقف الفتاة المغرر بها والبسيطة التفكير مكان هذا الملك المنافق ليقتلها المجرم بعد أن تضحي بنفسها. يصاب والدها "تريبوليه" بالإحباط فهي الشعاع الوحيد في حياته المليئة بالخداع والدجل والفصام. ألا يمارس أحقر مهنة في العالم؟
إذ كيف يقوم بتسلية ملك لا يشغله سوى التنكر والضحك من حاشيته واستغلال الفتيات الجميلات؟ نقل الملحن والموسيقي الإيطالي "غيسيبي فيردي" هذه الدراما التاريخية ليجعل منها أهم أوبرا غنائية عرضت في البندقية 1851 ولتحمل ميلودراما القرن. وتتألف من 13 قطعة موسيقية. عمل "فيردي" على تغيير أسماء شخصيات "فيكتور هوغو"، ليغدو اسم "تريبوله" الجديد "ريغو ليتو" في حين أصبح الملك "فرانسوا الأول" يدعى "دون مانتو" وغدت "بلانش" عند "فيردي" البطلة "جيلدا"

جيزيل:

على خشبة دار أوبرا شيكاغو وخلال النصف الثاني من شهر نيسان 2005 قدم "ريبرتوار السيفيل أوبرا المسرحية الغنائية "جيزيل" ذات الفصلين. ألف موسيقاها "أدولف آدام" (1803 - 1856) وعرضت لأول مرة في أوبرا باريس حزيران 1841. تعتبر من روائع المسرحيات الرومانسية اقتبس موضوعها "تيوفيل غوتيه" عن أسطورة ذكرها "هنري هاين" في كتابه "الأساطير الألمانية" وتنتمي

جذورها للثقافة السلافية ولشعوب تتداول قصص حوريات دجويات (تظهر عند الدجى) ليرقصن قرب البحيرات، وتدعى "الويليز" وهن في واقع الأمر حسب المعتقدات السائدة في البلاد السلافية خطيبات وافتهن المنية قبل زواجهن ولأنهن عاجزات عن النوم كسائر المخلوقات والرقاد بهدوء في نعوشهن. يجتمعن عند منتصف الليل ويبدأن بالرقص للتسلية. ويالتعاسة الشاب الذي يلتقي بهن !.
إذ تحيط به الحورية منهن وتعانقه ثم تدفعه للرقص معها حتى توافيه المنية من شدة الإرهاق والتعب.
في الفصل الأول يظهر الأمير "ألبير" وقد تنكر بزي راعٍ وراح يغازل أجمل الحسناوات الفلاحات وتدعى "جيزيل" يوم عيد قطاف العنب (ويرأسه باخوس) وسرعان ما يكشف "هيلاريون" حارس الغابة هوية الأمير، فتغضب "جيزيل" وتتهم "ألبير" بالخداع ألم يعد "باتيلد" وهي شابة من النبلاء بالزواج منها؟ تصاب "جيزيل" بالغم وتوافيها المنية فتنقل إلى مثواها في الغابة. في الفصل الثاني تظهر عند منتصف الليل حوريات "الويليز" وبرفقتهن "جيزيل" عندما يمر "هيلاريون" فينجرف بالرقص مع "جيزيل" الذي أحبها..
لكنها تجره إلى البحيرة حيث يلقى حتفه وكان برفقته "ألبير" الذي يكاد يقع في فخ "الويليز"، لتسارع "باتيلد" خلال بحثها عن خطيبها "ألبير" لإنقاذه فيرمي الأمير بنفسه تحت قدميها طالباً السماح. وتنتمي هذه المسرحية لعالم الخيال الشاعري.

حياة غاليليو:

إنها أهم أعمال "بيرتولت بريخث (1898 - 1956) يقدمها ريبرتوار مسرح "تياتردي آمنديه في نانتير" من إخراج الفرنسي "سيغاديه" على امتداد شهر تشرين الأول 2005 وهي مسرحية تاريخية تتألف من 15 لوحة كتبها "بريخت" الألماني عام 1938 - وعرضت في "زيوريخ" عام 1943 - تلتصق أحداثها بحياة العالم الإيطالي الكبير كما نقلها لنا التاريخ حين رفض "غاليليو" المفكر المعروف التنكر لاكتشافاته العلمية والانصياع لأوامر الكنيسة المناهضة للتطور. تبدأ المسرحية من مرحلة نضوج "غاليليو" عندما يتعرض للخداع وتنتهي بالطعن بمصداقيته واتهامه بالخيانة. يقدم "غاليليو" لحاكم البندقية نظارة حسب نموذج تم اختراعه في بلاد "الفلاندر" يسرقها الإيطالي بعد رفضه الاعتراف بنظرية كوبرنيك تحت تهديدات محاكم التفتيش. ولأن لصوصية "غاليليو" واضحة لا ينكرها العالم، كذلك الأمر بالنسبة لخيانته "لكوبرنيك". ألا تمنحه الأولى أي سرقة اختراع النظارة الراحة التي يحتاجها لمتابعة أبحاثه بهدوء؟ في حين تفسح الثانية أمامه المجال لاستكمال أعماله تلك؟!
لم يتردد هذا العالم الجليل المتمسك بالحياة ومباهجها في البقاء في "فلورنسا" في الوقت الذي اجتاح فيه الطاعون المدينة المذكورة. فهو لا يستطيع الانقطاع عن دراساته العلمية - وفي عام 1938 عندما يبدأ بريخت كتابة: حياة غاليليو" في الدانمرك التي لم يحتلها النازيون بعد يقدم لـه مساعدو "نيلز بوهر" النصائح ليتعرف على نظام بطليموس، وليكتشف قوة الذرة وليحلم بالمكاسب التي ستجنيها الإنسانية من وراء هذا الاختراع.
فحين يقول "أندريا" تلميذ "غاليليو" لمعلمه: "يداك قذرتان!! يجيب العالم: "الأفضل أن تكون قذرة من أن تصبح خالية".. لكن سرعان ما تفجر عام 1945 قنابل هيروشيما. ليدون "بريخت": بين ليلة وضحاها اتخذت بيوغرافيا "غاليليو" أبي الفيزياء العصرية منحى آخر، فقد وضعت قنابل هيروشيما الصراع بين "غاليليو" والقوات المعاصرة لـه تحت أضواء جديدة. ليتوصل "بريخت" عام 1948 إلى نتيجة مفادها أن العَالِم لا يجب أن ينعزل عن الناس وأن من حقه أي "غاليليو" النزول إلى الساحة العامة.. ليطلق حكمه على "غاليليو" في نهاية المسرحية أن المعلم (العالم الإيطالي) غير أهل بل للبقاء عضواً في مجلس العلماء.

الأرملة السعيدة:

إنه عام مئوية أوبريت "الأرملة السعيدة" في النمسا والأوبريت مصطلح استخدمه لأول مرة "موتزارت" (1756 - 1791).. أطلقه الموسيقي الكبير على نوع جديد من الأوبرا كوميك (الساخرة التي تعتمد رشاقة الأسلوب وكوميديا اللحن).. وتختلف عن "الأوبرا" لكونها لا ترتبط بالمواضيع الدرامية فقط ولئن رأت "الأوبرا" النور في فلورنسا عصر النهضة أواخر القرن السادس عشر إلا أن "الأوبريت" ولدت في النسما على يدي "موتزارت". وهاهو مهرجان "موربيش" على بعد 80كم من فيينا يحتفي على امتداد شهري تموز وآب 2005 بمئوية أشهر أوبريت في العالم: "الأرملة السعيدة"، للموسيقار النمساوي "فرانتزليهار" (1870 - 1948) وتفوق شهرة هذا الملحن النمساوي الهنغاري الجذور شهرة مواطنيه: "كالمان" و"شتراوس" الابن، ولا غرابة في أن تخصص "موربيش" مهرجانها السنوي الفريد من نوعه في العالم للمسرح المدعو "الأوبريت". ألا تقع هذه المدينة على تخوم الحدود النمساوية الهنغارية؟! ألا تنافس "موربيش" جارتها "سالزبورغ" على صعيد الأوبرا وأجناسها ؟! هذا وتستعد "موربيش لاستقبال العام القادم، 2006 أوبريت "كونت لوكسمبورغ" وولد هذا العمل المسرحي عام 1908. لكن من أين اقتبست هذه المسرحية الغنائية التي تحتفل عشرات الخشبات العالمية بمئوية ولادتها؟ إنها تنتمي لنص مسرحي كتبه الأديب الفرنسي الساخر "هنري ميلهاك (1831 - 1897) صاحب عشرات من أعمال "الفودفيل" و"البوف" والمسرح الناقد.

وتعتبر رائعته "ملحق السفارة" إلى جانب "الأرملة السعيدة" من أبرز أعمال "ميلهاك" عرضت هذه الأخيرة في فيينا عام 1905 ولأول مرة يتمحور موضوعها حول البطلة "ميسيا بالميري" أرملة مصرفي ثري توفي لتفرض الدولة حظراً على وريثته يحول دون نقلها ثروتها إلى مصرف آخر في حال إقدامها على الزواج ثانية.

يعشق الأمير "دانيللو" الفارغ الجيوب الأرملة، لكنه يقدر الابتعاد عن معشوقته فترة كي لا يُفسر اهتمامه بها طمعاً في الثروة التي ورثتها. تسافر "ميسيا" إلى باريس للترفيه عن نفسها والقيام بمغامرات عاطفية بعيدة عن أنظار الطامعين بها. يلحق بها "دانيللو" لتجد الأرملة السعيدة عشرات الدبلوماسيين يسعون لخطب ودها. وبعد سوء تفاهم يثير السخرية يتمكن "دانيللو" من إقناعها بأن نواياه شريفة.

فهو يعرف أنها تبادله حباً بحب. لتتزوج "ميسيا" من حبيبها النبيل بعد جهود جبارة يبذلها "دانيللو" للوصول إلى غايته.

ملاحم الفن الرابع..

جلجامش:

تحمل ملحمة "جلجامش" عند البابليين والآشوريين اسم الرجل الذي رأى كل شيء أو ملك أوروك"... أعدّ نصها مسرحياً ونفذها اليوم المخرج البريطاني: "ديكلان دو نيللان" لتقدمها على خشبة كوميدي دوريمز فرقتها للمسرح الوطني للموسم 2005 - 2006 قبل أن تنتقل إلى مسرح "لي جومر" في باريس، 2006. دونها السومريون والأكاديون ثم البابليون بين الأعوام 1900 و 1600ق.م ليحتفظ بها في مكتبته الملك الآشوري "عاشور بانيبل" (669 - 626 ق م) حاكم "نينوى" ولا تزال ألواحها الصلصالية في المتحف البريطاني في لندن حتى الآن. و"جلجامش" هو الذي أمر بتشييد أسوار "أوروك" ومعبد "إينانا" حيث يقيم "آنوه إله السماء مع زوجته آنطوم" - وكان الملك المذكور يتمتع بسلطتين آلهية ودنيوية. وهو شديد القسوة يدير البلاد بقبضة من حديد. عندما تقدم سكان المدينة لآلهتهم بشكوى ضد جلجامش، أصدرت الآلهة "آرورو" أمراً بصناعة بطل من الصلصال على صورة الملك يردعه عن ارتكاب المظالم. ليظهر "إينكيدو" الرجل المتوحش البدائي المشاعر الذي يضطهد

الرعاة ويسرق ماشيتهم. تصل أخبار "انيكيدو" إلى الملك الذي يقرر استدراجه إلى مدينته، فيرسل لـه غانية تعمل على إغراء "اينكيدو" ومخاطبة غرائزه ليصحبها البطل المغوار إلى قصر عدوه الملك. وعندها يرفض "جلجامش" رؤيته ويكلف الغانية بتطبيع أخلاقه وإعادة تأهيله ليصبح رجلاً حضارياً. يظهر إله الشمس لـ "إنيكيدو" في الحلم ليخبره أن مصيره مرتبط بمصير الملك الذي سيغدو صديقه. وتتحقق النبوءة. فيستعد الرجلان للقيام بأعمال بطولية. ويقدمان على قتل الوحش "خومبابا" الذي يحرس جبل الأرز بعد أن ينشدا صلاة لإله الشمس "شاماش". ورغم المخاوف التي تنتاب "اينكيدو" قبل الوصول إلى "خومبابا" إلا أن "جلجامش" يقنعه بأنه يجهز أسلحة قوية لتحقيق هذه الغاية وتنجح مخططات "جلجامش" ويرجع الملك وحاشيته إلى "أوروك" مكللين بالغار ليثير هذا النصر إعجاب الآلهة "عشتار" بالملك فتسعى لاستمالته إليها. لكنه يردها خائبة ويشتمها وقد أصيب بجنون العظمة والتعالي. فتطلب "عشتار" من الآلهة "آنو" الانتقام لها بتسليط ثور جامح يهجم على الملك وينقض عليه. يدخل الثور القصر لكن "اينكيدو" يترصده ويقتله. فتستعر "عشتار" غضباً وتطلق على "جلجامش" أقسى اللعنات أمام أسوار المدينة المحصنة. وما أن تنتهي الولائم والاحتفالات تكريماً للبطلين حتى يشاهد "اينكيدو" في منامة كوابيس تقّض مضجعه. ثم يتابع بطولاته قبل أن يصاب بمرض يؤدي إلى وفاته رغم مساعي أطباء الملك في معالجته. عندها يدرك "جلجامش" أن دوره آتٍ لا محال... لكنه يتطلع إلى الخلود على غرار الآلهة وبطل الطوفان أوتنا بيشتيم" ويقرر الملك الاتصال بهذا البطل لمعرفة حقيقة الخلود. تتابع الملحمة رحلة الملك الطويلة والمتعبة للوصول إلى جزيرة السعداء فيجتاز الجبال الشاهقة وينتصر على الحيوانات المتوحشة ليحط في حديقة غنّاء يسكنها "سيدوري" الذي يعطيه معلومات خاصة ببطل الطوفان وكيفية بلوغ الجزيرة بعد عبور بحر الموت الذي لم ينجح أحد في اجتيازه. تحط أقدام "جلجامش" أخيراً في بلاد السعداء بعد شهر ونصف من الترحال. ليلتقي بـ "أوتنا بيشتيم" وزوجته فيطلب منه أن يقص عليه كيف حصل على الخلود. يبدأ بطل الطوفان يسرد مغامراته منذ خروجه من "بشورباك" حيث أقام قبل الطوفان بعد أن قررت الآلهة معاقبة بني البشر على ذنوبهم. وتكشف لـه "إيا" آلهة الحكمة خطة النجاة ببناء مركب ضخم يضم أجناس الحيوانات الموجودة والنباتات المعروفة. يشيد بطل الطوفان المركب المكون من سبع مقصورات ويكسيه من الخارج بالقار ويدخل أسرته والحرفيين الذين شاركوا في صناعة المركب والحيوانات التي عثر عليها إليه. تنفجر العاصفة ترافقها الأمطار الغزيرة التي تغرق البلاد وتقضي على العباد وتبكي "عشتار" إبادة الجنس البشري. وبعد سبعة أيام تهدأ الأعاصير ليشاهد "أوتنا بيشتيم" جزيرة يحط المركب فوق قمة "نيسير" فيُخرج حمامة ثم غراب ولا يعود أي منهما ليدرك عندها البطل أن الأجواء آمنة... ينطلق مع من بقي حوله إلى الغابة ليقدم القرابين للآلهة ثم يعطي "أوتنابيشتيم" نصيحة لـ "جلجامش" أن أراد الخلود عليه أن يظل مستيقظاً ستة أيام ولياليها. عندها تبدأ رحلة عودة ملك "أوروك" إلى مدينته. في الطريق يدله بطل الطوفان على عشبة مائية تحمل في خلاياها نفحة الحياة واسماً غريباً: الشيخ المتصابي ويغوص "جلجامش" إلى أعماق البحر ويعثر على العشبة لكن بينما هو يستحم يخرج ثعبان من البئر حيث توقف الملك ليلتقط عشبة الخلود ويختفي. يبكي "جلجامش" بحسرة وألم لأنه فقد الشباب الدائم بضياع العشبة يصل إلى أوروك وقد انتابه القلق عل المصير الذي ينتظره، فيستشير روح صديقه "اينكيدو" الذي يخاطبه وجهاً لوجه بعد أن تلطف إله الجحيم "نيرغال" وسمح لـه بالصعود إلى وجه الأرض، ليسأله جلجامش عشرات الأسئلة عن الحياة في العالم السفلي (الهاديس)... ليصل إلى نتيجة مفادها أن الإنسان لن يعرف الخلود لأنه تنكر لمشيئة الآلهة التي لن تعاقب البشرية ثانية بالطوفان وإنما بالأوبئة وأن البطل الوحيد الذي حظي بالخلود لن يكون لـه مثيل. ومن الطبيعي أن تستقطب ملحمة "جلجامش" اهتمام الفنون كافة من أبي الفنون إلى الفنين السابع والثامن والرسوم الكرتونية أي الفن التاسع وهي قصص خيالية مصورة تطبع على شكل كراسات تفوق مبيعاتها المجموعات الشعرية وروايات الخيال العلمي ووجدت لا سوقاً رائجة في جنوب شرق آسيا ودول الشمال بشكل أساسي. نقلت الملحمة بتصرف إلى المسرح بعد السينما والتلفزيون ليَعد محطات منها "ديكلان دونيللون" المخرج البريطاني الكبير اليوم.

وقد عرض عمل يحلم عنوان "جلجامش ورشة تنقيب" على خشبة دار الأسد للثقافة والفنون أيام 21 و 22 ، 23 حزيران 2005 بالتعاون مع "مسرح الشمس" الذي تديره وتشرف عليه "آريان منوشكين" بدعم من بعثة المفوضية الأوروبية في سورية. عالجت المسرحية "ملحمة جلجامش" من بدايتها حتى وفاة أنكيدو (الترجمة العربية لفراس السواح والترجمة الفرنسية مأخوذة عن نص أعده "جان بوتيرو")

اعتمدت المسرحية بشكل أساسي على السرد من خلال وجود الراوي شارك فيها ممثلون من سورية وعدد من الدول الأوروبية.

بين السحاب

إنها أحداث مسرحية إيرانية للمسرحي الإيراني: "أمير رضا كوهستاني" البالغ من العمر 26عاماً، انطلقت تلك الموهبة الشابة من "شيراز" مسقط رأس "أمير" حيث قدم عام 1999 باكروة أعماله: "ولن يأتي النهار" تلتها عام 2000 مسرحية "همسات القصص" التي حصدت ثلاث جوائز في مهرجان "الفجر" في "طهران" وعرض اعتباراً من منتصف أيلول 2005 فوق خشبة "الباستيل" في باريس مسرحيته الثالثة: "الرقص فوق الزجاج" التي كتبها عام 2002 وتروي قصة فتاة وشاب ينتمي كل منهما لمجتمع مختلف عن الآخر. بحيث يعجز كل منهما في التأقلم مع عالم الآخر. أما مسرحيته الرابعة وعنوانها: "بين السحاب" ألفها وأخرجها "أمير رضا كوهستاني" وشارك في بطولتها كل من "سيتغافلاني" و "حسن مدجوني" ووضع لها الموسيقى "علي بهرامي" فعرضت خلال شهر أيار 2005 على مسرح "الاباستيل" الباريسي.. استمد موضوعها من ملاحم فارسية قديمة وقصص بطولات القبائل الرحل في جبال خراسان لتروي رحلة عدد من مهاجري "البوسنة" إلى مرفأ "كاليه" الفرنسي.. وإذا ببطل "بين السحاب" وهو شاب في مقتبل العمر يفقد أسرته فيغرق أفرادها خلال اجتيازهم نهر "سيف" في البوسنة خلال رحلتهم من إيران إلى بريطانيا. يلتقي البطل بامرأة فجعت هي الأخرى بموت حبيبها في نهر "غاريناج" الإيراني بعد أن أصبحت حاملاً منه. يتجدد لقاء هذا الثنائي عندما تصل المرأة إلى مدينة على حدود كرواتيا وسلوفينا حيث يعمل الشاب في مقهى ليجمع قليلاً من المال ويعيد النظر في حياته الجديدة. تتوقف المرأة في المقهى وهي حامل بعد مسيرة مضنية استمرت ليالي طويلة. إنها تسعى لاجتياز الحدود ليتمكن طفلها من رؤية النور في دول الاتحاد الأوروبي.

يتابع هذا الثنائي الذي يعيد إلى الأذهان مسرح "الطازيه" الإيراني رحلة آلاف الأميال بحثاً عن المجهول. وكانت عروض "الطازية" تتجول في القرى الإيرانية قبل مئات السنين تحمل لسكانها التسلية فعندما يحمل الشاب المرأة فوق خشبة معلقة فوق ظهره فهذا يعني أنهما اجتازا الجبال الوعرة كما في "الطازيه" وعندما يجلسان وجهاً لوجه فوق كرسيين متباعدين فهذا يعني أنهما يتجهان في القطار إلى مرفأ كاليه الفرنسي. يصل الثنائي إلى مخيم اللاجئين الآسيويين الطامحين إلى اجتياز بحر المانش والوصول إلى جزيرة الضباب في حين تحلم مجموعة أخرى بالعمل في فرنسا. في المخيم يفترق الشابان ليترك المؤلف الباب مفتوحاً أمام تأويلات المشاهد حول المصير الذي ينتظر كلاً من البطلين..

تيارات مسرحية معاصرة..

منزل الدمى

تقدمها فرقة المسرح الوطني في "ستراسبورغ" خلال موسمها 2005 - 2006.. وهي رائعة الكاتب المسرحي النرويجي "هنريك ايبسن" (1828 - 1906) كتبها خلال وجوده في إيطاليا عام 1879 وتسلط الأضواء على المحامي "هلمير" الذي يدلل زوجته "نورا" وكأنها دمية سريعة العطب. ورغم كونها امرأة شديدة المرح وتحب الاستمتاع بدلال زوجها إلا أن الغرور جعل "نورا" تكتم أموراً على

زوجها لا تطلعه عليها إذ لم تتردد في سبيل مساعدة زوجها عن الاستدانة من المصرف بتزوير توقيع والدها. وفي اعتقادها أنها تؤدي واجبها ليس إلا. لكنها لا تنجح في تسديد قرضها كاملاً رغم عملها ساعات طويلة على حساب صحتها وراحتها. يُرَفع زوجها إلى منصب مدير عام هذا المصرف لتشعر "نورا" بسعادة كبيرة وفي اعتقادها أن بإمكانه التصرف بالأموال التي بين يديه لتسديد المبلغ المتبقي في ذمتها. ويعمل في البنك الذي تسلم إدارته لزوجها "كروستاد" الرجل التي استدانت منه "نورا" القرض. يتهدد "كروستاد" زوجة مديره بفضح سرها إن لم تقنع "هلمير" بترقيته إلى منصب أفضل. لكن "نورا" لا تنجح في مهمتها لأن زوجها كان قد قرر طرد "كروستاد" من المصرف لسوء معاملته وقلة أمانته. تصاب الزوجة بالكآبة نتيجة القلق والخوف من كشف أمر تزويرها لتوقيع والدها. ورغم قناعتها أن شريك حياتها لا يستطيع تحمل نتيجة أعمالها إلا أنها بدأت تشك حتى في كرم أخلاق زوجها وقد اهتزت ثقتها به. ينفجر "هلمير" في وجه "نورا" عندما يطلع على رسالة ابتزاز "كروستاد" لها بعد أن راح يشعر بالخطر يحدق به ويتهدده في رزقه. تنطوي "نورا" على نفسها وقد فقد زوجها مصداقيته مع وصول رسالة ثانية يطمئنها "كريستاد" بأنه لن يعمد على ابتزازها ثانية. فتهرب من منزلهما الزوجي وتتخلى عن أسرتها وأولادها لتعيش في عزلة بعيدة عن العائلة في محاولة لاكتشاف كيانها المستقل وتقرير مصيرها الجديد.

وتعتبر تلك المسرحية من أشهر الأعمال المسرحية في النصف الثاني من القرن العشرين ولا تزال تعرض على الخشبات العالمية. لكونها تعبر عن حركة التحرر النسائية مع ما اتسمت به من واقعية في طروحها.

السعادة الزوجية

على مسرح "لي جومو" الباريسي ويبدأ من تشرين الأول **2005** عرض قصة "السعادة الزوجية" من إخراج الروسي "بيتر فومنكو" - الذي نقل هذه القصة إلى المسرح بالتعاون مع فرقة فرنسية روسية تعتمد الارتجال في الأداء الفني، كتب القصة الروائي الروسي" ليف تولستوي" ونشرت عام **1859**. يروي فيها تولستوي حبه لـ "فاليري آرسينيفا" مع إدخاله تغيرات بسيطة على الأحداث. تسرد "السعادة الزوجية" كيف تقع "ماشا" الفتاة القاصر في غرام الوصي على تدبير شؤونها وهو رجل ناضج يقدم على الزواج منها و تملأ السعادة حياة الزوجين بعد أن رزقها الله بطفلين في غاية الجمال. تقرر عندها "ماشا" وقد استقر بها المقام في العاصمة التعرف على الحياة الاجتماعية للمدينة الضخمة لكن الحياة الصاخبة لمجتمع تلك الحاضرة وسطحية العلاقات بين العائلات سرعان ما يعملان على زرع الشقاق بين الزوجين فتصاب "ماشا" بالإحباط والسأم لقد ملّت النفاق والدجل: العملة المتداولة في هذا المجتمع المتقلب المزاج - وراحت تسعى لإنعاش الماضي واستعادة أيام زمان لكن زوجها لم يعد يجد النضارة التي استهوته في السابق ترتسم فوق محياها فيقنعها بالاهتمام بأولادها.

ويعيد "تولستوي" في هذه الرواية إلى الأذهان رومانسية "تورغيينيف" مع نزوع الأديب في نهاية هذا العمل للتعبير عن كراهيته للحياة المدنية التي تهتم بالمظاهر أكثر من اهتمامها بتنمية شخصية الفرد. كذلك يبرز "تولستوي" حدس الأمومة عند المرأة واندفاعها لتربية أطفالها في حين يرتبط الرجل بمصير أرضه وخاصة إذا كان من سكان الأرياف وتنتمي هذه المسرحية للسير الذاتية التي تحط في عالم الفن الرابع. وعلى مسرح "دوشايو الوطني" في باريس تقدم كذلك رائعتا "تولستوي": "الحرب السلم" و"آنا كارنينا" إلى جانب "الجريمة والعقاب" للروائي الروسي "دوستويفسكي" وذلك على امتداد موسم **2005 - 2006**.

يفغيني أونيغن:

رواية شعرية روسية ألفها "الكسندر بوشكين" (1199 - 1837) بين الأعوام 1822 و 1831 ونشرت عام 1833 وتعرض على خشبة "الأوديون" في باريس (مسرح أوروبا) خلال موسم 2005/ 2006.

أبرز شخصياتها: رجل من علية القوم هو " يفغيني أونيغن " والشاعر الرومانسي "فلاديمير لينسكي" والشقيقتان "تاتيانا" و"أولغالارين" إلى جانب المؤلف الغائب الحاضر وراء الأحداث و"يفغيني" شاب تلقى تربية على الطريقة الفرنسية لكنه مل كل شيء في الحياة. يدفعه الحصول على إرث عمه لمغادرة بطرسبورغ والتوجه إلى الريف حيث يلتقي بصديقه الشاعر المثالي "لينسكي" يرتاد الشابان صالون قصر السيدة "لارين" التي تعيش مع نجلتيها الفتاة الرومانسية الحالمة "تاتيانا" والمرحة والمحبة للحياة "أولغا" التي خطبها الشاعر "لينسكي". تقع "تاتيانا" في حب يفغيني وتكشف لـه حبها من خلال رسالة بريئة وساذجة لكن الشاب المغرور يجيبها بأن فتيات العصر ينجرفن وراء عواطفهن ولطرد السأم والملل من حياته يعمد "أونيغن" إلى التحرش بـ "أولغا" واستدراج "لينسكي" إلى مبارزة تؤدي إلى مقتل صديقه الشاعر. يهيم "أونيغن" على وجهه سنوات قبل العودة إلى سان بطرسبورغ ليجد "تاتيانا" وقد تزوجت من جنرال عظيم الشأن وأصبحت سيدة المدينة وهي التي احتقرها كفتاة ريفية قبل ذلك يحاول استمالتها إليه من جديد فيكتب لها رسائل لاهبة لكنه لا ينجح في مساعيه. يذهب إلى منزلها في يوم يعرف أنها بمفردها فتعترف لـه بأنها لا تزال تحبه لكنها لن تخون الرجل الذي منحها ثقته وتزوجها. فيخرج خائباً من المنزل. اعتبر المؤرخ "كليو تشفسكي" هذه الرواية وثيقة تاريخية لأنها تصور عادات المجتمع الروسي كذلك أثارت إعجاب "دوستويفسكي" لأنها تمثل الوفاء المشهود لـه للشعب الروسي (موقف البطلة تاتيانا) أما تأثير هذه الرواية فكان عميقاً وواسعاً على الرواية الروسية كما قال "إيفانوف".. والناقد "بيلينسكي".

زوربا:

على خشبة "الأوديون هيرودوس آيتكون" في أثينا قدمت فرقة المسرح الوطني اليوناني أواخر تموز 2005 رواية زوربا لـ "نيكوس كازنتزاكي" (1883 - 1957) كتب موسيقاها الملحن اليوناني "ميكيس تيودوراكيس" لتغدو أوبرا غنائية ـ وتتوقف تلك المسرحية عند مرحلة من حياة المؤلف اليوناني التي تركت بصمات عميقة في أدبه ـ فخلال العام 1917 عمد "كازنتزاكي" برفقة صديق إلتقاه صدفة يدعى "جورج زوربا" توفي عام 1942 في "صربيا" إلى استثمار منجم للفحم الحجري في "براستوفا" عند أطراف البيليوبنيز... يمر ربع قرن ليعود "كازنتزاكي" إلى تلك التجربة يصف طرافتها ومحطاتها التي لا تنسى وذلك خلال فترة الاحتلال. وليدون بين العامين 1941 و 1943 "حياة الكسي زوربا" تدور أحداث الرواية حول تلك التجربة حين يقرر شاب من المدينة استثمار منجم للفحم الحجري بمساعدة "الكسي زوربا" صديقه لكن نقص أمواله يضاف إلى ضعف خبرته في هذا المجال وقلة حماسته يؤدي إلى فشله في هذا المشروع لا يبقى من تلك المبادرة سوى ذكريات مع زوربا الذي كان يقيم علاقة غرامية مع السيدة "هورتانس" الفرنسية المنفية التي تعيش في القرية المجاورة للمنجم. هذا إلى جانب ذكريات مقتل أرملة تتهم زوراً بقتل فتى مراهق يعرفه الجميع.. وتأتي تلك المحطات لإبراز كرم أخلاق زوربا وشجاعته وطباعه الحميدة ـ وهو الذي يسكنه حب الحياة لدرجة الابتعاد عن التقاليد والعادات الخرقاء ويمثل "زوربا" الرجل الحر المغامر الذي يعطي صديقه درساً في تقبل الحياة بالغناء لها والعزف (على آلة السنتوري) لفنونها المرتبطة بوجوده وكيانه حتى الموت.

غادة الكاميليا:

يقدم مسرح "ستاتسوبر" في ميونخ خلال موسم 2005 - 2006 رواية "السكندر دوماس الابن" (1824 - 1895) "غادة الكاميليا" ونقلت إلى المسرح 1852 لتحقق نجاحاً واسعاً في باريس ثم في الخارج. يتناول موضوعها عشق شاب ينتمي لأسرة من علية القوم يدعى "آرمان دوفال" لمحظية تدعى "مارغريت غوتيه" تبادله مشاعره بصدق يهرب العاشقان إلى الريف بعيداً عن الأضواء وأعين الناس وثرثراتهم، لكن سرعان ما يحط والد "آرمان" وهو زبون سابق للغانية "مارغريت" في النزل حيث يقيم العاشقان المتخفيان.. ويخبر الأب عشيقته السابقة أنه يفهم تعلقها بابنه لكن ابنته لم تعد تستطيع الزواج من خطيبها إثر افتضاح أمر علاقة شقيقها بأشهر غانية حسناء في باريس..
وبعبارة أخرى أن "مارغريت تقف حجر عثرة أمام مستقبل "آرمان" وشقيقته في آن معاً. عندها تضحي الغانية بحبها وتهرب من النزل كي لا يراها عشيقها المولع بها.
وبعد مرور فترة من الزمن يلتقي "آرمان" و"مارغريت" دون أن يعلم أمر الصفقة المبرمة بين والده وعشيقته في ذاك النزل. فيرمي أمام المجتمعين في صالون للعب الميسر المبلغ الكبير الذي ربحه على طاولة القمار بين أيدي "مارغريت" وقد أصبحت عشيقة الكونت "دوفارفيل" في محاولة لإهانتها. تصاب الغانية الحسناء بصدمة وأزمة نفسية تزيد من انهيار صحتها المتداعية. تتدخل "نانيت" وهي وصيفة "مارغريت" فتخبر "آرمان" حقيقة مشاعر سيدتها ليسارع الشاب لطلب السماح في الوقت الذي تعاني فيه غانيته سكرات الموت.
يرى النقاد أن نزول غادة الكاميليا إلى المسرح ترافق مع ولادة الواقعية فوق الخشبة. حتى بات من المؤكد أن كوميديا الطبائع ولدت مع هذه الدراما الواصلة بين مرحلتين: الرومانسية الغنائية من جهة وانتقاد التقاليد الاجتماعية من جهة أخرى. ألا تبدو "مارغريت" أكثر درامية. بحبها الصامت من العديد من بطلات المسرحيات الرومانسية في تلك المرحلة؟؟

الآنسة جولي:

أدرج مهرجان "إكس أون بروفانس" الفرنسي في ريبرتواره للموسم القادم في العام، 2006 دراما المسرحي السويدي: "أوغست ستريندبيرغ" (1849 - 1912) الآنسة جولي.. ألفها الأديب عام 1888 ولا تحتوي فصولاً مرقمة. وتعتبر من أنجح أعماله إلى جانب رائعته "رقصة الموت".
تحرك أحداث الدراما ثلاث شخصيات ليس إلا.. فإذا ما استبعدنا الطاهية كريستين التي لا أهمية كبيرة لدورها يصبح الثنائي الكونتيسة الشابة "جولي" وفراشها جان محور العمل. ففي ليلة يقيم الشعب الأفراح في شوارع الإمارة تعرض "جولي" ابنة الكونت على فراشها الرقص معها بعد أن وجدت نفسها وحيدة.. وسرعان ما تستسلم "جولي" لأحضان "جان" وهي سكرى. ينتهي عند هذا المقطع الجزء الأول من العمل ـ ليفتتح الجزء الثاني وهو الأطول شرحاً وتفصيلاً عندما يكشف "جان" عن وجهة الحقيقي وأخلاقه الوضيعة. يسعى الفراش لاستغلال هذه الحادثة لصالحه وتحقيق حلم يراوده منذ زمن. لماذا لا يبتز الكونتيسة ليمتلك فندقاً كبيراً؟!
فيقترح على "جولي" سرقة والدها الكونت والهرب برفقته لكن الآنسة جولي سرعان ما تشعر باحتقار تجاه عشيقها لليلة واحدة وهو الإنسان السافل التافه التي لم تعرفه سابقاً. وأمام تأرجحها بين مشاعر الكراهية والخجل من فعلتها تتخبط "جولي" في موقفها إلى أن يحثها "جان" على مرافقته وإلا افتضح أمرها. تهرب الآنسة النبيلة وقد أحست بفداحة غلطتها وخطأ تصرفها الطائش لكنها تقرر اصطحاب طائرها المغرد معها. إلا أن "جان" يذبح العصفور ببرودة أعصاب. تصاب عندها "جولي" بالإحباط فتستفز خادمها السابق ليقتلها يعود والدها من رحلته ليرجع "جان" إلى موقعه كفراش الكونتيسة ولم يعد أمام "جولي" سوى الخضوع لإرادة "جان" فتحمل موسى الحلاقة وتخرج بحثاً عن طريقة لوضع

حد لحياتها. فالحب مستحيل بين هذين الكائنين لأنها أي "جولي" لا تفكر بالمستقبل إلا من موقع أسرتها في حين لا يفكر "جان" الانتهازي سوى بتحسين وضعه والارتقاء إلى مرتبة النبلاء. ولأنه لا يتورع عن ممارسة أي عمل لا أخلاقي للوصول إلى غايته وضعه "ستريندبيرغ" في موقع القوي وهو ما أراد الأديب السويدي إبرازه انطلاقاً من نظرية "داروين" حول البقاء للأقوى السائدة في تلك المرحلة في الأوساط الثقافية الأوربية.

فارس الوردة:

شاركت فرقة أوبرا فيينا في تقديم أشهر عروض "مسرح الذخائر" في ألمانيا ألا وهي مسرحية "فارس الوردة" للموسيقار الكبير "ريتشارد شتراوس" (1864 - 1949) وذلك على خشبة "فايز ستاسوير" في العاصمة النمساوية انطلاقاً من شهر أيار 2005. واقتبس "شتراوس" موضوع "فارس الوردة" عن نص للأديب الدرامي هوغوفون هوفمنستال (1874 - 1929) وعرضت لأول مرة في "دريسدي" عام 1911.

تنطلق الأحداث عندما يزور البارون "أوخيس" الأميرة "فارنبرغ" ليجد برفقتها الكونت الشاب "أوكتافيان" عشيقها الذي يتنكر بزي وصيفة كي لا يفتضح أمره يطلب منها البارون مساعدته على إيجاد رسول يحمل إلى "صوفي دوفانينال" وهي ابنة تاجر غني حصل قبل مدة وجيزة على لقب نبيل وردة من الفضة عربون طلب يدها. يغازل "أوخيس" خلال تلك الزيارة وصيفة الأميرة عندما تقترح عليه "فارنبرغ" اسم "أوكتافيان" للقيام بالمهمة. وتقدم لـه صورة الشاب النبيل الذي يرى فيها البارون شبيهاً بالوصيفة الحسناء. ما أن يخرج "أوخيس" حتى يعود الكونت إلى ثيابه الأصلية، فينطلق لتنفيذ رغبات البارون وقريبته الأميرة التي راحت تتوجس شراً من تلك الفتاة المدعوة "صوفي". في الفصل الثاني يحط "أوكتافيان" في منزل "فانينال" حاملاً بيده الوردة الفضية لكنه سرعان ما يقع في حب صوفي الرائعة الجمال التي تبادله حباً بحب. وكان "أوخيس" قد أوفد خادمين لمراقبة مجريات الأمور ليكتشف أن مشاعر "صوفيته" تميل إلى الكونت الشاب الجميل المحيا يدعو البارون غريمه "أوكتافيان" للمبارزة ليصاب "أوخيس" بجراح طفيفة. في الفصل الثالث يتنكر "أوكتافيان" خلال متابعته تنفيذ مخطط وضعه للتخلص من البارون ويستدرجه إلى فخ يجعل "صوفي" تحتقر البارون تنجح الخطة ويتمكن الكونت من تحقيق حلمه بالزواج من "صوفي" بمباركة الأميرة "فارنبرغ" التي توضح الأمور للبارون.

وتعتبر هذه الكوميديا من أكثر مسرحيات الريبرتوار الألماني شعبية نظراً لحوارها الفني وللمقالب التي تسخر من الشخصيات المحورية. شخصيات حية وواقعية هي كغالبية الكوميديات الموسيقية والتي تتصف بطابع المحلية. ألا تجمع مسرحية "فارس الوردة" بين الحنين إلى القرن الثامن عشر وبين النفحة الموتزارتية (نسبة إلى موتزارت) المتأثرة بطابع بافاري (نظراً لكون "شتراوس" من بافاريا؟ ألم يدشن هذا العمل ويقود أوركستراه اليوم "فيليب جوردن" ما يسمى بالمسرح الطليعي ما قبل الحرب العالمية الأولى 1914 ؟! ولأن عروض مسرح الذخائر متواصلة من قارة إلى أخرى ومن موسم إلى آخر بدءاً من طوكيو وبيكين وصولاً إلى "ميناوهس" في البرازيل حيث تقع أهم خشبات العالم الجديد مع استبعاد عروض "برودواي" التي تحتاج لملف خاص بها ـ وتدعي صالة "ميناوهس" دار أوبرا الأمازون ـ ارتأت هذه المقالة الاكتفاء بما قدمته من عروض موسم 2005 / 2006 .



المصادر والمراجع:

- ملحق "الغارديان" تاريخ 19. 3. 05
- ملحق اللموند تاريخ 13. 7. 05
- دفاتر اللموند العدد 18800 "مهرجان آفينيون"
- "ميديا" المهرجانات الهيلينية 2004 – 2005
- الهيرالدتريبيون ملحق 20 نيسان 2005
- الفيغارو 22 آذار 2005 (مهرجان سالزبورغ)
- الفيغارو 5 تموز 2005 (مهرجان إيكس أون بروفانس)
- ملحق اللموند راديو تيليفزيون 22 أيار 2005 (الكوميدي فرانسيز)...
- الفيغارو 8 نيسان (الكونسير فاتوار 2005
- الفيغارو 11 تموز 2005 (الأوبرا)
- اللموند 12 تموز 2005 (مهرجان إيكس)
- الفيغارو 29 أيار 2005
- الفيغارو 12 تموز 2005
- الفيغارو 5 حزيران 2005 (المسرح)
- مجلة النوفيل أوبسيرفاتور 15 حزيران 2005
- معجم الأعمال المسرحية العالمية دار لافون سلسلة "بوكان" -
- "إدما" أعلام المسرح المعاصر دار كتاب الجيب....
- اللموند 8 آب 2005
- اللموند 20 أيار 2005
- اللموند 19 أيار 2005



كلمة أخيرة

نوافذ العالمية

غسان كامل ونوس

للوجع ملامحه، وللفرح معالمه، وبين الوجع والفرح فصول وأمداء وتضاريس من الأحاسيس والمشاعر تختلف أساليب التعبير عنها، كما تتعدد وسائله.

ولعل في المشاركة في تفهم العناصر المسببة، والعواطف الناتجة، والمسارات، والحيثيات، والتفاعل معها، وتمثلها، ما يُساهم في التخفيف من حدة الألم أو الإفاضة في عوالم الغبطة ولو بعد حين.

وحين يكون المتلقي قريباً يرى المظاهر والآثار، ويسمع الأصوات أو الأصداء، ويرغب في التشارك مع وتائر ما يجري، يمكن أن يبادر إلى سلوكٍ من شأنه أن يقدم فيه رصيداً مهماً في أي من الحالين، إلا إذا كان بخيلاً أو لئيماً أو عاجزاً أو شحيح الإنسانية.!

وحين لا تكون المشاركة ممكنة في الحيّز القريب، لا بد من طريقة تنقل تلك الحالات إلى متلقٍ مهتم بعيد مكاناً أو زماناً..

ولا شك في أن هناك وسائل أكثر حداثة، وربما كانت أوضح وأقوى تأثيراً، كالصورة المباشرة أو المسجلة المؤجلة، وهي قد لا تحتاج إلى وسيط يشرح أو يوضح..

غير أن اللغة هي إحدى أهم الوسائل، أقدمها وأبقاها..

لكنها تحتاج إلى من يوردها مورد الفهم و التعبير الدقيق والعميق، وكلما كانت الترجمة قادرة على إيصال الحال بصدق، كان التأثير أكبر وأشد.

نحتاج إلى مثل هذا في نقل أفكار ومشاعر الآخرين البعيدين أو القريبين في الزمن إلينا نحن الذين يمكن أن نكون في ضفة أخرى.. نحتاج إلى أن نتواصل كبشر، نقترب ونبتعد، نبحر أو نطير أو نسير في أرض وعرة التضاريس مضللة الشاخصات.. ربما!

ونتصادى آهاتٍ وزفراتٍ وصيحاتٍ من ظلم أو قهر أو عوز أو عجز أو خيبة..

نحتاج إلى أن نتبادل الأحلام والأماني والأخيلة والتصورات عن مغامرات أو مبادرات أو إرهاصات..

فالركب عزيز، والزمن عسير، والمسار ذو حوافّ لا تبدو آمنة.

لعل في التعرف على تجارب الآخرين ما يواسي، ولعل في تشاركية المشاعر والعواطف والخبرات ما يفيد في محاولة تخطي بعض المعابر العسيرة بأقل الخسائر..

ليت تصدق الجهود..

وليت تصفو النفوس والنوايا..

ولتفتح النوافذ أكثر!

مدير التحرير



Foreign letters Number 124
Automn - 2005

Contents

Title the writer the translator

C – Poetry

D – Pursuances